

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski rad

Strip kao suvremena epska forma

Student: Emanuel Ježić-Hammer
Mentor: Nikica Gilić

U Zagrebu,
12.IX.2014.

Sadržaj

I.	Uvod.....	3
II.	Kratka (pret)povijest stripa i dominantnih strip-formata.....	6
	II.1. (Pret)povijest.....	6
	II.2. U kojim se sve oblicima izdaje.....	9
	II.3. Gdje je tu hrvatski strip?.....	14
III.	Likovi, prostor i vrijeme.....	16
	III.1. Junaci.....	16
	III.2. Pravila konstrukcije junaka.....	22
	III.3. Viteški strip.....	26
	III.4. Pripovjedna konstrukcija.....	29
IV.	Ep, roman, strip, serija.....	34
	IV.1. Strip i drugi mediji.....	34
	IV.2. Strip i roman.....	37
	IV.3. Strip i ep, završno.....	38
V.	Zaključak.....	46
	Bibliografija.....	47

I. Uvod

Vizualno pripovijedanje staro je gotovo kao i ljudski rod. Scott McCloud definira strip kao „crteže i druge slike supostavljene u namjerni slijed, s namjerom prijenosa informacije i/ili izazivanja estetske reakcije u čitatelja“¹, a djela koja se u ovu definiciju uklapaju nalazimo već u pećinskim slikarijama. Njihov srodnik, moderni strip razvio se zajedno s razvojem metoda tehničke reprodukcije, kao i fotografija i film, u drugoj polovici 19.st. „Devetom umjetnošću“ (dakle, nakon filma i fotografije) ga se počelo nazivati 1960.-ih godina. Međutim, usprkos svemu tome, za razliku od fotografije, filma, pa čak i neusporedivo mlađe televizije, akademski je interes za strip bio i do danas ostao ograničen i relativno sporadičan. Notorna je činjenica humanističkih znanosti da nije moguće uspostaviti definiciju neke umjetnosti koja bi je nepogrešivo razgraničila od ostalih umjetnosti i uključila baš sve njene manifestacije, a isključila ostalo. Ograničeni korpus tzv. stripovskih studija se ipak, specifično, dosad u velikoj mjeri iscrpljivao u pokušajima da, ponajprije, strip uopće definira kao umjetnost vrijednu akademske pozornosti, a onda i da iznađe njegovu opću definiciju. Posljedično, napisano je mnogo kulturoloških i socioloških analiza koje se tiču suvremene recepcije stripa, i povijesnih pregleda, a relativno malo komparativnih, te pogotovo naratoloških. Ovim ćemo tekstom pokušati s jedne strane dodatno pridonijeti prvom korpusu, a bar malo ispraviti propust u drugom, što znači da ćemo se baviti jednim specifičnim aspektom stripovskog pripovijedanja, ali ćemo mu pristupiti s više strana. Od postojeće stripološke literature za osnovne ćemo se definicije i pitanja povijesnog razvoja stripa posebno osloniti, među ostalima, na radove Scotta McClouda i Ranka Munitića, a od velike su nam pomoći bili i Umberto Eco i Pierre Cuperie, dok će nam za pitanja osnovnih svojstava epa naročito od pomoći biti radovi Mihaila Bahtina, Alberta Lorda i Ericha Auerbacha.

Prva stvar koju će svi zamijetiti vezano za recepciju stripa kao medija nižeg reda jest da ga se sve do 1960.-ih vezivalo za dva tržišna geta: novinski humor te djeca i mladež. Također se obilno spominje činjenica da je rast ugleda stripa uvelike paralelan sa postupnom popularizacijom engleskog termina „graphic novel“, tj. crtani roman. „Crtani roman“ se danas sve više koristi kao istoznačnica za „strip“, samo navodno respektabilnija. Izvorno se, pak rabio za uvezane kolekcije novinskih stripova, a potom za originalne stripove zatvorene

¹ Scott McCloud: *Kako čitati strip-nevidljivu umjetnost*, Mentor, Zagreb, 2005., str. 9

fabule i ograničenog opsega, u tom pogledu slične romanu. Ti su se stripovi izdvajali od matice koja je prije toga, bez obzira na proizvodni kontekst, beziznimno težila epizodičnosti i otvorenosti. Držimo da je ovdje ključna poveznica koju vrijedi pobliže istražiti, jer je moguće da je upravo to svojstvo djelomično odgovorno za činjenicu da je baš stripu trebalo toliko dugo da se riješi kritičke percepcije trivijalnog. To ga svojstvo, naime odvaja, od najvažnije suvremene književne vrste, a ujedno i modusa pripovijedanja, podjednako u lijepoj i bulevarskoj književnosti, a to je roman, a s druge ga strane povezuje s jednom od nekad najvažnijih vrsta i oblika pripovijedanja, a to je ep. Jednostavno rečeno, moguće je da su stripovi epska forma u romanesknom svijetu i moguće je argumentirati da tu u nekoj mjeri leži kako njihova popularnost, tako i činjenica da ih se toliko dugo smatralo (i još uvijek smatra) popularnom formom u pejorativnom smislu. U analitičkoj se literaturi o stripu doista povremeno zna naći aksiomatski iznesena tvrdnja da je strip suvremeni ep, da bi se uvijek na osnovu toga gradili daljnji argumenti, a sama početna tvrdnja ostala neistražena.² U ovom ćemo radu pokušati utvrditi može li se argumentirano ustvrditi da strip i ep stoje u bliskoj svezi, te istražiti prirodu te veze. Usporedba epa i stripa može se na prvi pogled činiti kao brkanje krušaka i jabuka, budući da je prvo specifično definirana književna vrsta, a drugo čitav medij sa golemim rasponom kreativnih mogućnosti. Međutim, i mediji imaju svoje zakonitosti i ograničenja, a pogotovu imaju dominantne moduse oblikovanja. Konkretno, uzmemo li epski i romaneskni način kao dva pola pripovjednog izražavanja, naći ćemo da, dakako, strip dopušta oba, ali je ovaj drugi i rjeđi, i javlja se tek od novijeg datuma.

Kao što ističe, primjerice, Chris Couch, u svijetu postoje tri velika tržišta stripa i pripadajuće „škole“, tj. setovi stilskih odrednica i izdavačkih konvencija, a to su: franko-belgijsko, sjevernoameričko i japansko.³ Iako je među njima bilo i znatnih međusobnih utjecaja, svaka od tih škola ima i svoje značajne posebnosti (u ovom nam je kontekstu posebno zanimljiv Japan čija se stripovska praksa razvijala gotovo u potpunosti nezavisno od zapadnjačke i koji ima još mnogo bogatiju tradiciju pripovijedanja slikama, što je dovelo do situacije da danas animacija čini veliki postotak tamošnje audiovizualne, a strip izdavačke industrije), pa ipak dijele mnoge karakteristike koje ćemo ovdje pokušati identificirati kao epske. Kao primarnu literaturu ovdje ćemo se koncentrirati, među ostalim, na po jedan reprezentativan primjer stripa sa svakog od tih tržišta, za što smo odabrali radove Hergéa,

² Vidi npr. Munitić, str. 54.-55.; Horvat Pintarić: *Autorski strip...*, str. 133.; tek neznatno detaljnije temu razrađuje Cuperie, str. 115.-119.

³ Chris Couch: „The Publication and Formats of Comics, Graphic Novels, and Tankobon“, *Image [&] Narrative*, br. 1, 2000., <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/chris Couch.htm>, 9.VII.2013.

Alexa Raymonda i Kentara Miure. Također ćemo se u dobroj mjeri ćemo pozabaviti i izdavačkim uvjetima pod kojim su pojedini stripovi izlazili ili izlaze, jer smatramo da poslovna i fizička forma u velikoj mjeri određuju i sadržaj.

Iako ćemo veliki naglasak staviti na svojstvo stripa da dolazi u serijalima, nećemo se pobliže baviti bulevarskom književnošću koja s njim dijeli to svojstvo, iako ćemo se na nekoliko mjesta dotaknuti sličnosti i razlika. To je, za početak, zasebna tema, a, nadalje, iako je to važan čimbenik bliskosti stripa i epa, ovdje ga prije svega želimo dovesti u vezu s narativnim čimbenicima koji su u književnosti specifičan kreativni izbor i konvencija, dok u stripu u nekoj mjeri proizlaze iz same prirode medija (što, dakako, ne znači da ti čimbenici u stripu ne mogu postati sekundarni ukoliko autor tako odluči), i zato su u mnogo većoj mjeri zastupljeni i dominantni unutar korpusa. Jasno, bilo kakva direktna ekvivalencija je ograničena, i nisu sva svojstva epa u jednakoj mjeri prisutna u svim primjerima koje ćemo navesti, ali pokušat ćemo pokazati da se može uspostaviti i objasniti veza.

II. Kratka (pret)povijest stripa i dominantnih strip-formata

II.1. (Pret)povijest

Povijest pripovijedanja u slikama vrlo je dugačka. Seže od pećinskih slikarija iz kamenog doba, preko zidnih slika Egipta i Mezopotamije, Trajanovog stupa, potom tapiserije iz Bayeuxa i slikovnih prikaza života svetaca, pa do današnjeg stripa. Ipak, da bismo efikasno odvojili povijest stripa od njegove „pretpovijesti“ i osigurali da svojom definicijom ne „zapasamo“ previše radova koje ona konceptualno obuhvaća, ali ih ne prepoznavamo kao strip, već kao likovnu umjetnost, korisna nam je Cuperiejeva teorija o dva tipa likovne umjetnosti koji se izmjenjuju na povijesnoj sceni, narativnog, koji teži pripovijedanju, prikazivanju uzastopnih faza složene scene i statičnog, koji prikazuje trenutačno ili vječno, te tu složenu scenu svodi na jedan vid, a koju predstavljaju npr. antička Grčka i renesansa.⁴ „Narativna likovna umjetnost“ (da upotrijebimo precizniji pojam od Cuperiea koji malo preopćenito kaže samo „narativna umjetnost“) mnogo je korisniji pojam od „stripa“ kada razmatramo gorespomenuta i srodna djela, i daje nam zgodan nadređen pojam za širu tendenciju u likovnom prikazivanju čiji je strip samo najnoviji iskaz, kao što ćemo u ovom radu pokušati ukazati da je strip dijelom najnoviji iskaz epskih tendencija u pripovjednoj strukturi.

Kao prvog pravog preteču modernog stripa možemo smatrati Švicarca Rodolphe Töpffera, koji je sredinom 19.st. stvarao satirične priče u slikama sačinjene od karikatura odvojenih okvirima kadrova i popraćenih tekstom ispod slike.⁵ Nakon Töpffera, kao preteče modernog stripa u Europi koje kombiniraju pripovjedne nizove slika i tekst napisan ispod njih možemo navesti ilustriranu priču u stihovima *Maks i Moric (Max und Moritz)* Nijemca Wilhelma Buscha iz 1865. i ilustrirane pripovijesti o nezgodama jedne obične obitelji *Obitelj*

⁴ Pierre Cuperie: „Publika, estetika, značenje“, *Kultura*, br. 28, 1975., Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, str. 126.

⁵ McCloud: *Kako čitati...*, str. 17.

Fenouillard (Le Famille Fenouillard) Georgesa Colomba (pod pseudonimom Cristophe) koji je 1889. u Francuskoj izlazio u časopisu za djecu.⁶

Konačno,
kao prvi se
moderni strip
najčešće citira
Žuti dječak
(*Yellow Kid*)
Richarda Feltona
Outcaulta koji je
izlazio u
novinama New
York World i
potom New York
Journal od 1895.
do 1898. godine.⁷
Već su ranije
postojale priče
ispričane u
nizovima slika,
priče u nizovima
slika popraćene
tekstom, dok su
karikature s



Slika 1: tabla Žutog dječaka

izvor: <http://sinpopculture.files.wordpress.com/2010/02/yellow-kid.jpg>

oblačićima postojale barem od 18.st.⁸ (da i ne spominjemo njihove prethodnike, filaktere, naslikane svitke s tekstom govora koji su se prvi put pojavili na dasci Protat iz 14.st., najstarijem sačuvanom europskom drvorezu, na kojem centurion pred raspetim Kristom izgovara: „Zaista, ovaj čovjek bijaše Sin Božji!“, a javljali su se u srednjovjekovnoj i renesansnoj likovnoj umjetnosti). Možemo zaključiti da je *Žuti dječak* svoj epitet prvenstva

⁶ Ranko Munitić: *Strip, deveta umjetnost*, Art 9, Zagreb, 2010., str. 17.-18.

⁷ Vidi npr. Munitić, str. 87., McCloud, *Kako čitati...*, str. 18.

⁸ Mary Wood: „Origins of the Kid: Street Arabs, Slum Life, and Color Presses“, *The Yellow Kid on the Paper Stage*, 2.II.2004., <http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/ykid/illustrated.htm>, 9.VII.2013.

stekao time što je sve te od ranije poznate elemente stripovnog jezika prvi spojio u cjelinu koju danas prepoznamo kao strip, to učinio u novinskom mediju uz koji je strip postao usko vezan, i postao dovoljno popularan i utjecajan da utisne novi medij u javnu svijest i inspirira sljedbenike. Žuti dječak, pravim imenom Mickey Duggan, prvo je bio samo jedan pripadnik sirotinje u karikaturi *Hoganov prolaz* (*Hogan's Alley*), da bi krezubi dječčić obrijane glave u prevelikoj spavaćici s natpisima ubrzo postao glavni lik. Strip je isprva bio karikatura od cijele stranice, da bi 1987. Outcault razlomio stranicu na niz kvadratića, iskombinirao to s tekstualnim oblačićima i tako definirao vizualna pravila modernog stripa, koja je odmah počeo i kršiti likovima i predmetima koji izlaze iz okvira kadra, i time dobio prepoznatljiv strip.

Moderni je medij stripa time pupčanom vrpcom vezan za novinski medij. Ovdje je stekao popularnost, i ukoliko ga se uopće može smatrati masovnim medijem, to je vezano za njegovo izlaženje u dnevnim novinama. Podrijetlo stripova na Zapadu iz novinskih pasica razvidno je već iz etimologije naziva za medij. Hrvatski „strip“ i engleski „comic“ oboje potječu od izraza „comic strip“, tj. „šaljiva vrpca“, dok francuski „bande dessinée“ znači „iscrtana vrpca“. Po strani od ove etimologije stoji Italija, gdje se strip zove „fumetto“, što znači „oblačić dima“, što je aluzija na tekstualne oblačiće, koji nisu strukturalno nužni stripu, ali su za prosječnog konzumenta 20.st. neodvojivi od njega. Na Istoku je situacija nešto složenija. Dok je u teoriji opći izraz za medij posuđenica iz engleskog „komikku“, u praksi se ta riječ koristi rijetko ili nikad, jer Japanci rijetko ili nikad čitaju strane stripove (djelomična iznimka su korejski stripovi za koje opet postoji zaseban izraz, „manhwa“). U optičaju je dakle riječ koja specifično znači „japanski strip“, a to je „manga“, što u doslovnom prijevodu znači „šaljive slike“, čime se i opet strip povezuje s humorom. Izraz postoji još od kraja 18.st., dok ga je popularizirao početkom 19.st. slavni majstor drvoreza Hokusai. Tada se koristio za područje likovne umjetnosti, a za stripove se počeo upotrebljavati krajem 19.st.⁹

To nas dovodi do teme povijesti stripa u Japanu, gdje se on najvećim dijelom razvijao nezavisno od zapadnih utjecaja. Japan ima dugu povijest vizualnog pripovijedanja, ali prva izdanja koja se doista mogu nazvati strip-knjigom u suvremenom smislu teoretičar animacije i stripa Midhat Ajanović smješta u 1702.g., dakle više od 100 godina prije takvih pojava na Zapadu, kada je umjetnik *ukiyo-e* (japanskog drvoreza u boji) Shumboku Ooka tiskao uvezane nizove drvoreza koji su pripovijedali humoristične priče iz svakodnevice Kyota, Osake i Eda

⁹ Frederik L. Schodt: *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2002., str. 33.-34.

(današnjeg Tokija). Ooka je svoja djela nazvao *Tobae Sankokushi* u čast jednog od svojih prethodnika na polju vizualnog pripovijedanja, budističkog svećenika Tobe Soja (1053.-1140.), autora slavnog niza ilustriranih svitaka (jap. *emakimono*) koji prikazuju niz (narativno nepovezanih) prizora bez riječi s antropomorfnim životinjama u ulozi budističkih svećenika. Dakle, Walt Disney je bio daleko od prvog autora koji se sjetio čovjeka zamijeniti životinjom.

Prvi slični svici datiraju još iz 6. i 7.st. Prvi stripovi s oblačićima izlaze već krajem 18.st., dakle ponovno barem 100 godina prije zapadnog ekvivalenta, kao tzv. *Kibyoshy* („žute korice“), stripovi s humorističnim temama i obradama dječje literature. Zapadni novinski strip počinje svoj utjecaj već krajem 19.st., da bi ga 1930.-ih vojna diktatura zabranila. Moderna se manga konstituira iza Drugog svjetskog rata, ponajviše pod utjecajem ogromnih hitova Osamua Tezuke, zvanog Bog mange. Tezugin je uzor bio Walt Disney, ali je razvio vrlo vlastit stil povezan s japanskom likovnom povijesti. Na temeljima koje je Tezuka postavio vrlo će se brzo razviti posve specifični oblici stripovskog pripovijedanja, odvojeni od zapadnih. Ajanović, citirajući povjesničarsku umjetnosti Penny Sparke, naglašava da je ono što se može činiti kao vanjski utjecaj samo usklađivanje Japana s vlastitom tradicijom.¹⁰

II.2. U kojim se sve oblicima izdaje

U modernom se stripu uobičajilo nekoliko izdavačkih formata. Prvi je bio novinski strip u dnevnim novinama Sjeverne Amerike, koji je dolazio u dvije varijante: crno-bijele dnevne pasice ili kaiši (jedan horizontalni niz sličica) i table (tj. stranice) u boji u nedjeljnom zabavnom podlistku. Ovisno o popularnosti, stripovi su izlazili u jednoj od te dvije varijante ili u obje, pri čemu su onda, ako je u pitanju bio avanturistički strip u nastavcima, pasice i table pričale odvojene priče jer nije posve ista publika kupovala novine tjednom i nedjeljom, dok je u humorističkom stripu ionako geg bio dovršen unutar epizode. Prvi su novinski stripovi redom bili humoristički. *Žutog dječaka* smo već spomenuli. Godine 1897. uslijedio je *Bim i Bum (The Katzenjammer Kids)* Rudolpha Dirksa, koji je prema Munitićevoj tvrdnji prvi bez iznimke upotrebljavao oblačiće za govor likova (kod Outcaulta su likovi još uvijek povremeno replike nosili ispisane na grudima) i vizualno ih do kraja profilirao u oblik koji

¹⁰ Midhat Ajanović-Ajan: „Manga – gigantska industrija stripa“; *Kvadrat*, br. 25, 2011., Matica hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac; str. 62.-73.

danas poznajemo.¹¹ *Bim i Bum* izlazi i danas, i po tome je strip s najdužom kronologijom izlaženja na svijetu. Uslijedili su potom mnogi drugi, od kojih po pitanju formata izlaženja vrijedi spomenuti *Mutta i Jeffa* Buda Fishera, koji je počeo izlaziti 1907.g. (a trajao je do 1982.) i postao prvi uspješan strip koji je izlazio u formatu dnevne pasice umjesto tjedne table i tako pomogao da se uvriježi izraz „comic strip“ umjesto „newspaper funnies“ („novinski vicevi“), dok su se crtačkom kvalitetom i narativnom inventivnošću istaknuli nadrealistički *Mali Nemo u Zemlji snova* (*Little Nemo in Slumberland*) Winsora McCaya (izlazio 1905.-1927.) i *Krazy Kat* Georgea Herrimana (izlazio 1913.-1944.), te društvena satira *Porodica Tarana* (*Bringing Up Father*) Georgea McManusa (izlazio 1913.-2000.). S ove strane Atlantika valja spomenuti francuski strip *Tri ugursuza* (*Les Pieds nickelés*) koji je 1908.g. kreirao Louis Forton i, prema tvrdnji Mauricea Hornea, prvi u Europi počeo koristiti oblačiće.¹² Taj strip izlazi i danas, što ga čini drugim najdugovječnijim stripom na svijetu (nakon *Bima i Buma*). Kako se vidi iz ovih primjera, u ovoj se fazi svog razvoja novinski strip sastojao isključivo od humorističkih stripova koji su jedan geg dovršavali unutar jedne epizode.

Drugi dio evolucije ovog formata dogodio se 1929. kada se pojavljuje prvi avanturistički strip, *Kapetan Dinamos* (*Buck Rogers*), čime započinje ono što Munitić naziva epskim ciklusom, u kojem je crtež realističan, umjesto karikaturalnog, prisutna je iluzija trodimenzionalnosti; kompozicija kadra i table je dinamičnija, s izmjenama plana i rakursa, a tematika postaje avanturistička umjesto humorističke. Munitić ovdje identificira tri faze: pionirsku između 1929. i 1933., „zlatno doba“ između 1933. i 1937. i treću koja traje od 1938. do danas.¹³ Prva, uz *Bucka Rogersa* obuhvaća još *Tarzana* Harolda Fostera (1929.-1937.) kriminalistički strip *Dick Tracy* Chestera Gouldea (1931.-danas), *Tima Tylera* (*Tim Tyler's Luck*) (1928.-1996.) i *Bricka Bradforda*, još jedan znanstvenofantastični strip. Lako je uočiti zašto iduću fazu naziva zlatnim dobom, jer donosi *Flasha Gordona* (1934.-2003.), *Tajnog agenta X-9* (*Secret Agent X-9*), špijunsko-kriminalistički strip koji je također crtao Alex Raymond, a pisao slavni autor tvrdokuhanih krimića Dashiell Hammett, *Mandraka mađioničara* (*Mandrake the Magician*) Leeja Falka i Phila Davisa (1934.-danas), *Fantoma* (*The Phantom*) Falka i Raya Moorea (1936.-danas), *Tarzana* Burnea Hogartha (1937.-1950.) i *Princa Valianta* (*Prince Valiant in the Days of King Arthur*) Hala Fostera (1937.-danas).

¹¹ Munitić, str. 89.

¹² Maurice Horne: „Comics“, u *Handbook of French Popular Culture*, ur. Pierre L. Horn, Greenwood Publishing Group, Westport, 1991., str. 16.

¹³ Munitić, str. 114.

Likovi nastali u trećoj fazi samo su varijacije ranije ustanovljenih likova i motiva, iako, ovdje se nećemo složiti s Munitićem¹⁴, i neki od kasnijih se crtačkom vještinom i narativnom dinamikom mogu mjeriti sa onima iz „zlatnog doba“. Drugi važan moment koji čini 1938.g. prijelomnom jest pojava Supermana na stranicama prvog broja revije Action Comics National Allied Publicationsa, preteče DC Comicsa. Munitić ga smatra vulgarizacijom stripskog nadčovjeka, „inicijalnom karikom komercijalnog lanca koji će bez invencije nanizati kreature nazvane Batman, Satanic, Diabolik, Demoniac, itd.“¹⁵.

O Munitićevoj valorizaciji Supermana može se raspravljati, ali zanimljivo je kako miješa američke superjunake s likovima talijanskog tzv. crnog stripa s kojima ovi dijele malo toga osim jedne stvari, a to je drugi izdavački format kojeg ćemo spomenuti, format mekougorkičenog strip-sveska. Strip-svezak je započeo u Americi sa ukoričenim kolekcijama novinskih stripova, a procvat je doživio pojavom superjunačkih stripova koji se odvijaju u mjesečnim epizodama od 30-ak stranica. Nekad je bilo uobičajeno da se čitava avantura dovrši unutar jedne epizode, da bi se zatim sve vratilo na *status quo* do iduće epizode i idućeg zapleta, dok se danas priče odvijaju kroz veći broj epizoda uz mnogo obraćanja pažnje na kontinuitet čitavog univerzuma koji obuhvaća sve stripove jednog izdavača. Strip-svesci su dominantna izdavačka forma i u Italiji, gdje se domaća produkcija nakon dugotrajne dominacije američkog stripa razvila i stilski osamostalila nakon Drugog svjetskog rata. Ondje su norma crno-bijeli svesci od stotinjak stranica, pri čemu, ovisno o izdavaču i serijalu, jedan svezak može činiti cjelovitu avanturu ili se jedna avantura može protegnuti kroz dva ili tri sveska, sa obaveznim napetim *cliffhangerom* na kraju svakog.¹⁶

Iako je u Francuskoj još od svojih početaka više objavljivao u časopisima za djecu, a ne u novinama za odrasle, strip je upravo tamo prvi put revaloriziran kao umjetnički medij vrijedan kulturne pozornosti. „Devetom umjetnošću“ ga je prvi, ranih 1960-ih, prozvao jedan od najranijih apologeta ovog medija u toj državi, novinar, urednik i esejist Francis Lacassin.¹⁷ U francusko-belgijskom stripu vlada pravilo da se stripovi prvo objavljuju u kratkim epizodama u časopisima, pri čemu ne mora nužno, iako često jest tako, svaki mali odsječak završiti napeto. Kada se priča kompletira, epizode se zajedno objavljuju u tvrdougorkičenom strip-albumu velikog formata u boji, dugog najčešće oko 50-ak stranica koji tako čini epizodu

¹⁴ Ibid

¹⁵ Ibid, str. 60.

¹⁶ Barbara Kerschner i Steven Taylor: „Fumetto: A Short History of Italian Comics“, *Dan Dare: Pilot of the Future*, 19.IV.2011., <http://www.dandare.info/history/italy.htm>, 9.VII.2013.

¹⁷ Horn, str. 30.

sastavljenu od epizoda. Unutar jednog serijala najčešće se izdaje jedan strip-album svake 1-2 godine. Dok se u američkom strip-izdavaštvu, pogotovu superjunačkih sveski, iznad svega cijeni brzina i ažurnost u isporučivanju novih epizoda, ovdje i dalje zahtjevan (jer stripovi su i tamo posao, a ne samo umjetnost), ali ipak ležerniji ritam izdavanja omogućuje da se više vremena posveti detaljima, što u pravilu rezultira bogatijim crtežom i promišljenijim, bolje istraženim scenarijima. Kao i u novinskom stripu i sveskama, albumi se dakako mogu adirati u beskonačnost.

Treći i najmlađi format, važan za našu temu, je crtani roman (eng. „graphic novel“), kojeg ovdje definiramo kao jedinstvenu priču zatvorenu unutar sebe, koja nije organizirana epizodno i nije predviđena za neograničeno nastavljanje, odnosno romanesknu formu stripa. I on ima svoje predšasnike u dobu prije modernog stripa. Kao prvi kratki crtani roman na Zapadu može se uzeti *Priča o g. Starini Drviću* (*Histoire de M. Vieux Bois*) iz 1828. već spomenutog Rodolphe Töpffera, koji priča o nezgodama (dakle, čak i ovdje se radi o nizu anegdota) koji naslovni lik, g. Starina Drvić doživljava između zaljublivanja u neimenovanu korpulentnu damu i braka. Govorimo li pak o modernom stripu, nastaje velika praznina do Amerike 1970.-ih godina, kada se počinje eksperimentirati s ovim formatom. Prvi strip koji je sam sebe nazvao crtanim romanom je *Krvava zvijezda* (*Bloodstar*) Richarda Corbena, slobodna adaptacija djela majstora šunda Roberta E. Howarda koji je izašao 1976. Najčešće se kao prvi spominje zbirka kratkih strip-priča Willa Eisnera *Ugovor s Bogom i druge priče iz stambene zgrade* (*A Contract with God, and Other Tenement Stories*) iz 1978.g.,¹⁸ koji se izdvaja činjenicom da se ne samo formatom, već i sadržajem odmakao od žanrovskih sadržaja i temom približio lijepoj književnosti, opisujući ljudske sudbine nekolicine stanara jedne zgrade u siromašnoj četvrti New Yorka i vjerojatno se zato toliko povezuje s prestižem tog pojma. Zanimljivo je ipak Eisnerov status nestora i vratimo se avanturističkim stripovima, naći ćemo da je prvo djelo iz ovog vremena koje zadovoljava formalne zahtjeve crtalog romana *Crni biljeg* (*Blackmark*) Gila Kanea i Archiea Goodwina iz 1971., koji je i izdan kao knjiga.¹⁹ U njemu, doduše, pripovijest do te mjere nose riječi da ga se gotovo može zamijeniti za gusto ilustrirani roman, ali slika i tekst su kao pripovjedna sredstva dovoljno isprepleteni (a prisutni su i oblačići) da ga se ocijeni kao strip.²⁰ U široku je upotrebu ovaj termin ušao tek u

¹⁸ Vidi npr. Cassie Wagner: „Graphic Novel Collections in Academic ARL Libraries“, Southern Illinois University Carbondale, 2010., str. 4, *OpenSIUC*, http://opensiuc.lib.siu.edu/morris_articles/34, 9.VII.2013.

¹⁹ Donald D. Markstein: „Blackmark“, *Don Markstein's Toonopedia*, 2010., <http://www.toonopedia.com/blakmark.htm>, 9.VII.2013.

²⁰ Usp. analizu odnosa riječi i slike u *Flashu Gordonu* na str. 38. Smatramo da postoje dva osnovna razloga zbog kojeg je *Crni biljeg* teže identificirati kao strip od donekle u tom pogledu sličnih radova kao što su *Flash Gordon* i

drugo polovici 1980.-ih nakon superjunačkih crtanih romana *Povrtak crnog viteza* (*Dark Knight Returns*) Franka Millera (1986.) i *Čuvari* (*Watchmen*) Alana Moorea i Davea Gibbonsa (1987.), a pogotovo *Mausa* (u Hrvatskoj izdan pod tim naslovom) Arta Spiegelmana (također 1986.), pripovijesti o Holokaustu koja miješa biografiju i autobiografiju s ikonografijom Disneyevih stripova za djecu i za veliki je dio američke kulturne javnosti bio prvi susret s „ozbiljnim stripom“.

Iako su otad stekli značajnu popularnost (prodaja se crtanih romana, iako zajedno sa kolekcijama, između 2001. i 2005. više nego utrostručila²¹) udio crtanih romana u svjetskoj produkciji stripa i dalje je malen, i uglavnom ograničen na tržište Sjeverne Amerike. Upotrebljiva obuhvatna statistika nažalost ne postoji jer u svjetskoj industriji stripa ne postoji općeprihvaćena definicija crtanog romana. Taj je termin postao pomodan, u kulturnim krugovima prihvatljiv industrijski termin i za izdavačke formate koji s romanesknim pripovijedanjem nemaju veze, pa čak i za strip općenito. Naročito se često s crtanim romanima brkaju ukoričene kolekcije nekoliko epizoda nekog serijala (na engleskom se nazivaju „trade paperback“) dok pravi crtani roman priča dužu zaokruženu priču kojoj ne prethode niti slijede daljnji nastavci. Uključuje to i djela koja su prethodno izdavana u nastavcima, pa potom sakupljena u knjigu, dok god pripovijedaju dovršenu priču. Ilustrativna je ipak, npr. statistika prema kojoj mnogo manje od polovice „crtanih romana“ u zbirkama američkih sveučilišnih knjižnica, što je korpus u kojem će se dominantno nalaziti književno-kritički priznatija djela, što crtani romani u odnosu na serijale jesu, stvarno odgovara definiciji, dok većina zapravo spada pod termin kolekcija.²²

U Japanu se mange također prvo objavljuju u kratkim epizodama u časopisima, obično dugim 20-ak stranica što, dakle, čini najmanju narativnu jedinicu. Časopisi izlaze tjedno, dvotjedno ili mjesečno i obično imaju od 200 do 800 stranica i u svakom broju donose epizode više desetaka serijala. Sposobnost japanske publike da u kratkom roku apsorbira toliku količinu sadržaja obično se objašnjava time da su zbog prirode svog pisma Japanci navikli istovremeno percipirati tekst i sliku, te brže čitaju stripove. Osim toga, japansko je stripovsko pripovijedanje manje koncizno u odnosu na zapadno, te se često u dugim sekvencama razlaže jedna radnja ili opisuje neki prostor. S ekonomske strane takvo je

Princ Valiant, čak i kad više ne povezujemo mehanički strip s novinama. Onaj glavni je nedostatak tradicionalne podjele table na mrežu kvadrata i jaraka, a drugi što su crteži jednostavno mnogo manje vizualno impresivni od onih u spomenutim djelima, pa ih je lakše pri čitanju zanemariti.

²¹ Wagner, str. 1.

²² Ibid, str. 4.

izdavanje isplativo zbog zakona velikih brojeva. Časopisi se tiskaju na jeftinom papiru, a tiraže se kreću od stotina tisuća do milijuna primjeraka. Epizode se i ovdje sakupljaju u kolekcije, tzv. tankoubone. Popularni serijali izlaze godinama i osnovni zaplet razvijaju, tj. retardiraju na tisućama stranica. I ovdje postoje crtani romani, ali su još više nego na Zapadu ograničeni na alternativnu, „umjetničku“ strip-scenu.

II.3. Gdje je tu hrvatski strip?

Iako je Hrvatska dala i daje cijeli niz talentiranih strip-autora, ovdje smo se, univerzalnosti radi, svjesno odlučili koncentrirati se na globalno središta strip-produkcije, najpopularnije izdavačke formate i njihove globalno najreprezentativnije primjere. Kako je hrvatski strip s jedne strane čitavo veliko polje istraživanja za sebe, a s druge se strane u potpunosti uklapa u svjetske trendove, te američki i europski primjeri koje smo uzeli predstavljaju i njega, zadovoljit ćemo se time da damo kratki povijesni pregled uklapanja našeg stripa u globalne tendencije. Kako navode Draginčić i Zupan, svoje početke hrvatski strip ima u 1930.-tim godinama, kada slijedi tada dominantne uzuse američkog novinskog stripa. Stripovi se objavljuju u pasicama i tablama u zagrebačkim dnevnim novinama, pogotovo u *Novostima*, i zabavnim ilustriranim časopisima *Oko*, *Mickey strip* (ove će se dvije revije 1940.g. spojiti u *Mickey strip Oko*) i *Veseli vandrokaš*. Bilo je to ekonomski vjerojatno najpropulzivnije razdoblje u povijesti hrvatskog stripa, kada ga je najšira publika naprosto gutala i časopisi su se tjedno prodavali u desecima tisuća primjeraka, a popularni autori su sjajno zarađivali.²³ Kao i u svijetu, popularnost stripa se tada mogla usporediti s popularnošću filma.²⁴ Nije nedostajalo ni kreativne propulzivnosti, jer su tada stvarali briljantni autori kao Andrija Maurović, za mnoge vječno nedosegnuti uzor po snazi i lakoći crteža, koji se u paru sa scenaristom Franjom Fuisom bavio avanturističkim stripovima svih podžanrova, od vesterna do znanstvene fantastike, te braća Walter i Norbert Neugebauer, koji su stvarali humorističke stripove. Ova će generacija biti okvirno aktivna do 1950.-ih. Tada se fokus izdavanja prebacuje na strip-časopise, kakvi tada dominiraju i francusko-belgijskom i zapadnoeuropskom scenom, među kojima je najvažniji bio *Plavi vjesnik*. Rade se prvenstveno

²³ Slavko Draginčić i Zdravko Zupan: *Istorija jugoslovenskog stripa I – do 1941. Godine: Umesto zaključka*, Projekat Rastko, 9.XI.2005., http://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/umesto-zakljucka_1.html, 9.VII.2013.

²⁴ Vera Horvat-Pintarić: „Autorski strip zagrebačke škole“, *Kultura*, br. 28, 1975., Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, str. 143.-145.

avanturistički stripovi, a ističu se crtači Julio Radilović-Jules i Žarko Beker, te scenarist Zvonimir Furtinger. Krajem 1970.-ih i 1980.-ih djeluje skupina Novi kvadrat (Mirko Ilić, Igor Kordej, Radovan Devlić, Krešimir Zimonić, Ninoslav Kunc i dr.) koja se okreće formalnim eksperimentima na tragu kruga francuskih autora okupljenih oko Moebiusa (pravim imenom Jeana Girouda) i časopisa *Metal hurlant*, u čemu postižu veliki uspjeh, ali kao autori hermetičnijeg izraza koji ne pripada matici nama ovdje po definiciji nisu zanimljivi. I na koncu, trenutačno najpoznatiji naši autori (Darko Macan, Stjepan Bartolić-Štef, Esad Ribić, Edvin Biuković, Goran Sudžuka i dr.), generacija stasala 1990.-ih, u doba kad se izdavanje hrvatskog stripa svelo više-manje na dječji časopis *Modra lasta*, gotovo isključivo rade albume i strip-sveske za francusko-belgijsko i američko tržište, odnosno pokušavaju, s ograničenim tržišnim uspjehom, ponovno transplantirati tamošnje izdavačke formate k nama, kao što je Macanov časopis *Q* i albumi koji su iz njega proizašli.²⁵

²⁵ Hrvoje Krešić: „Hrvatski strip i strip u Hrvatskoj – 2. dio“, *Booksa*, 2.VII.2007., <http://www.books.hr/kolumne/hrvatski-strip-i-strip-u-hrvatskoj-2-dio>, 9.VII.2013.

III. Likovi, prostor i vrijeme

III.1. Junaci

Jedno od osnovnih razlikovnih svojstava epske priče jest prisutnost junaka, plemenitih karaktera boljih od nas koji čine plemenita djela, a čak i kad imaju mane, pjesnik ih prikazuje kao dobre i čestite, kako je to rekao Aristotel²⁶ (a što bismo u suvremenom kontekstu mogli donekle proširiti na termine poput „iznimni“), pa se trebamo pozabaviti junacima stripova i izdvojiti nekolicinu. Od stripova koje smo ovdje odabrali pobliže analizirati kao ilustraciju teza kronološki je prvi *Tintin* belgijskog autora Georges-a Remija, poznatijeg kao Hergé. Za *Tintina* inače iznimno elokventni strip-autor i teoretičar Darko Macan preuzima vokabular božanske objave i jednostavno utvrđuje: „*Tintin* je religija.“²⁷ Michael Farr, pak, ustvrđuje: „[Hergé] je, štoviše, istraživao djevičansko područje. Strip je bio novi fenomen u Europi, i on je bio jedan od pionira.“²⁸ Možemo, dakle utvrditi da je u pitanju strip koji nije samo kanonski i utjecajan, već je u pitanju jedan od ur-tekstova franko-belgijske škole stripa, koju smo ranije identificirali kao jednu od tri najveće na svijetu, pa je kao takav i više nego reprezentativan.

Prva priča o Tintinu, *Pustolovine Tintina, repotera „Mladog stoljeća“, u zemlji Sovjeta*, izvorno je izlazila u belgijskim dnevnim novinama *Le XXe Siècle* (*Dvadeseto stoljeće*), kao dio dječjeg podlistka četvrtkom pod nazivom *Le Petit Vintième* (*Mlado stoljeće*) od 10. siječnja 1929. do 8. svibnja 1930. godine. Svaki je tjedan izlazio nastavak u dvije stranice, što je lako uočljivo i u integralnom izdanju. Na kraju se svake druge stranice naslovni protagonist nalazi u novoj smrtnoj pogibelji, koju vidimo razriješenu u prvoj sličici iduće stranice, da bi započeo napredak prema idućoj pogibelji. Istim je ritmom nastavio izlaziti i u listu *Le Soir* za vrijeme Drugog svjetskog rata i poslije rata u strip-časopisu koji je nosio njegovo ime. Nasuprot duljim ranijim pričama, za vrijeme rata je nestašica papira ograničila duljinu jedne pripovijesti na 62 stranice, što je postala standardna duljina albuma. Ranije su pripovijesti, osim prve, kasnije prilagođene tom albumskom formatu što je dovelo

²⁶ Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 9.-12., 32.

²⁷ Cecile Quintal (pseud. Darka Macana): „Tintin za početnike“, *Kvadrat* br. 9, 1996., Matica hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac, str. 26.

²⁸ Michael Farr: *Tintin: The Complete Companion*, John Murray, London, 2001., str. 15.

do reduciranja broja retardacija i veće unutarnje kohezije priče, pa ipak nije moglo sakriti izvornu epizodnu narav svake Tintinove avanture.

Kao primjer američkog novinskog stripa uzet ćemo znanstvenofantastični avanturistički strip *Flash Gordon*, koji je u kontinuitetu izlazio od 1934. sve do 2003.g. Ovaj strip u izvedbi originalnog autora Alexa Raymonda, koji je crtao nedjeljne table od 1934. do 1943.g., kada se otišao boriti u Drugom svjetskom ratu, Munitić naziva vrhuncem herojskog ciklusa novinskog stripa, koji karakteriziraju „epski oblikovani, antropomorfni heroji“, te „realistički vizualizirana ljudska figura, prostor čija iluzionizirana trodimenzionalnost teži biti uvjerljivom slikovnom transpozicijom našeg poznatog pejzaža, to jest životnog geomorfnog ambijenta.“²⁹ Cuperie za njega jednostavno kaže: „Konvencije avanturističkog stripa vezuju se neposredno za konvencije junačkog speva[...] Ako zađemo dublje, doći ćemo do duha [*Flasha Gordona*] i shvatićemo da je reč o jednom apsolutnom i tipičnom epu.“³⁰ Pokušat ćemo tu tvrdnju i ilustrirati.

Flash se prvi put pojavio na novinskim stranicama 7. siječnja 1934. u distribuciji najvećeg distributera novinskih stripova King Features Syndicate u vlasništvu Randolpha Hearsta, kao odgovor na prvi u povijesti i iznimno popularni znanstvenofantastični strip *Buck Rogers in the 25th Century A.D.* (poznatiji jednostavno kao *Buck Rogers*, dok je kod nas kratko izlazio 1940.g. u časopisu *Mickey strip Oko* pod naslovom *Kapetan Dinamos*³¹) scenarista Philipa Francisa Nowlana i crtača Richarda Calkinsa, koji je distribuirao konkurentski National Newspaper Service. Lik Bucka Rogersa prvotno je kreiran u pričama za šund-časopise 1928.g., da bi se kao strip pojavio 7. siječnja 1929. i u svijet stripa uveo fantastični vokabular vanzemaljskih pejzaža, smrtonosnih zraka, neobičnih rasa, divovskih robota i svemirskih brodova, i stekao ogromnu popularnost. Inspirirao je niz imitacija, među kojima su je osim Flasha najuspješniji bio Brick Bradford scenarista Williama Ritta i crtača Clarencea Greya, koji se bavio putovanjem kroz vrijeme.³² Flasha su zajedno kreirali scenarist Don Moore, inače pisac šund-romana i priča i crtač Alex Raymond, ali Moorea se malo tko sjeća i rijetko ga se spominje. Usto, iako su i neki od autora koji su radili na dnevnim

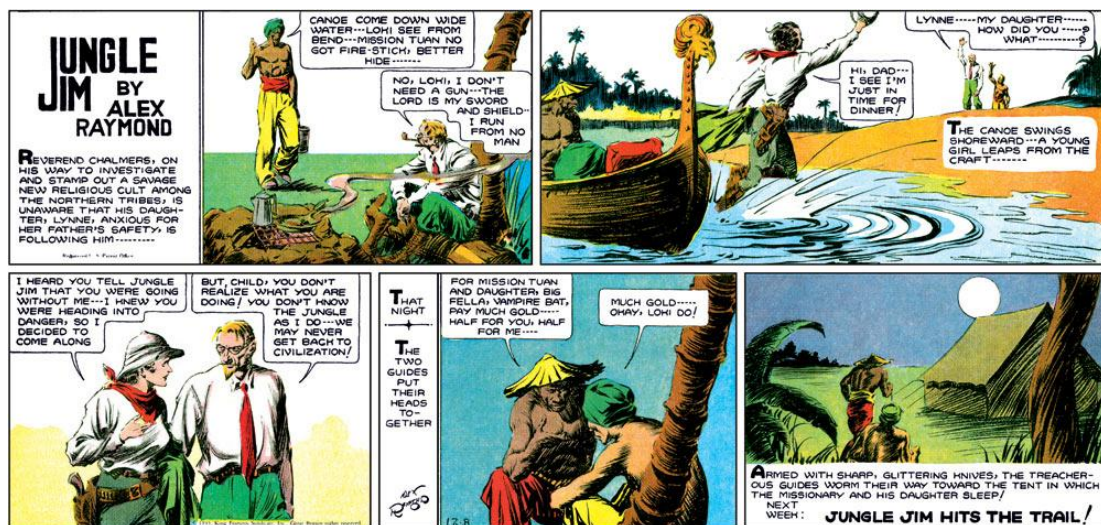
²⁹ Munitić, str.113. i 116.

³⁰ Cuperie, str. 115.-116.

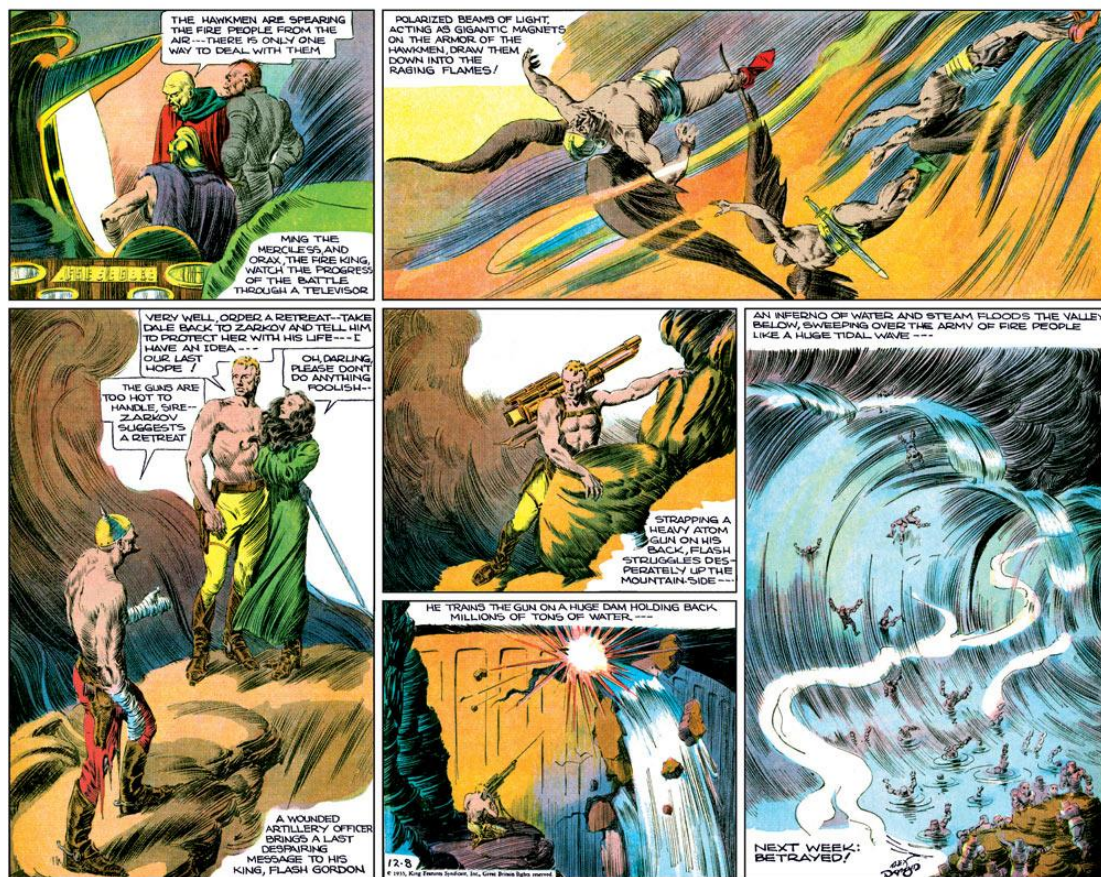
³¹ Slavko Draginčić i Zdravko Zupan: „Istorija jugoslovenskog stripa I-do 1941. godine: „Mickey strip-Oko“ (1939/40)“, *Projekat Rastko*, 5.XI.2005., http://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginicic_1/mickey-oko_1.html, 9.VII.2013.

³² Donald D. Markstein: „Buck Rogers in the 25th Century A.D.“, *Don Markstein's Toonopedia*, 2007., <http://www.toonopedia.com/buckrog.htm>, 9.VII.2013.

pasicama i zamijenili Raymonda nedjeljom stvorili zanimljive stripove, prije svih Dan Barry,



Flash Gordon



Slika 2: nedjeljna tabla s *Flashom Gordonom* i *Džimom iz džungle*

Izvor:

http://www.comicbookdaily.com/championing_comics/reviews/flash-gordon-and-jungle-jim-vol-1-1934-1936-by-alex-raymond/

ovdje ćemo se koncentrirati na Raymondov opus kao kanonski. Možemo zaključiti da je za uspjeh stripa najodgovorniji bio Raymondov raskošni, iznimno detaljni crtački stil koji je nevjerojatnim zapletima davao dramatsku snagu i podizao uvjerljivost, te uobličavao i oživotvorio fantastičan svijet planete Mongo koji svojim bogatstvom i razrađenošću fascinira čitatelja.

Istog dana kad i Buck Rogers, pojavila se i prva stripovska verzija Tarzana, adaptacija *Tarzana među majmunima* iz pera Hala Fostera, kojem je to bio prvi stripovski angažman, za kojeg je odmah dobio pohvale, a kasnije se upisao u povijest kao autor *Princa Valianta*. Raymond i Moore su imali odgovor i na Tarzana u vidu *Džima iz džungle (Jungle Jima)*, stripa o bijelom avanturistu u džunglama Jugoistočne Azije, koji je izlazio (od istog dana) paralelno s *Flash Gordonom* kao njegov „topper“. Da pojasnimo taj termin, novine su popularnim crtačima u nedjeljnim izdanjima davale na raspolaganje čitavu stranicu u boji, koju bi neki čitavu ispunili jednim stripom (npr. Foster s *Princem Valiantom*), dok bi kod drugih popularniji strip zauzimao polovicu stranice ili nešto više, dok bi se iznad njega, kao uvod u „glavnu atrakciju“ nalazio topper. U razdoblju prije Drugog svjetskog rata, pa i kasnije, stripovi su bili važan mamac za novinsku publiku, pa su novine i distributeri, osim što su jedni drugima nastojali ukrasti najpopularnije autore i naslove, kao što je npr. Hearstov New York Journal oteo Richarda Outcaulta Pulitzerovom New York Worldu, a Pulitzer za osvetu oteo Rudolpha Dirksa, autora *Bima i Buma* i njegove likove (ali ne i naslov, koji je ostao u Hearstovom vlasništvu), pribjegavali različitim trikovima, među koje je spadala i upotreba toppera, koji su omogućavali da se novine reklamiraju da nose više stripova, a da ne moraju odvajati više prostora. Upotreba toppera je zamrla kada su prvo nestašica papira za vrijeme Drugog svjetskog rata, a potom sve veći opseg reklama počeli smanjivati prostor za stripove u novinama, te za sporedne kreacije više nije bilo mjesta.³³ Ovim procesom, ne samo da su izbačeni kraći i manje popularni stripovi, već su se i oni popularni morali snaći s manje prostora i žrtvovati raskoš crteža radi jasnoće, čime se smanjila i raznolikost i kvantiteta i kvaliteta ponude, a time i potražnja, i možemo to uzeti kao dobar primjer načina na koji komercijalne uvjetovanosti utječu i na kreativne odluke i na recepciju.

Naš primjer japanskog stripa, *Mahnit (Berserk)* Kentaroa Miure, izlazi od 26. studenog 1990. i zasad obuhvaća 36 tomova, te još uvijek nije završen. Predstavlja rijedak primjer mange koja je prvo počela izlaziti u obliku knjiga, da bi nakon toga počela izlaziti u časopisu

³³ Donald D. Markstein: „Topper“, *Don Markstein's Toonopedia*, 2010., <http://www.toonopedia.com/glossary.htm#topper>, 9.VII.2013.

Young Animal specijaliziranom za tzv. seinen mange, što znači mange namijenjene muškoj publici između 18 i 45 godina starosti. Pripada žanru epske fantastike, gdje ju smješta fantastičan svijet inspiriran europskim srednjovjekovljem i zamašnost radnje, dok ga odatle donekle izdvaja i približava žanru mača i magije karakterizacija likova koji su većinom naglašeno neplemeniti, čak i kad su visokog roda, izolirani su od zajednice i okruženi neprijateljskim okolišem.³⁴ Tipično

epski, radnja počinje *in medias res* i pratimo ju kroz prve tri knjige uz minimum informacija o pozadini događaja. Tada se radnja prekida i slijedećih deset tomova čini duga analepsa u kojoj saznajemo dotadašnji život protagonista Gutsa i događaje koji su doveli do narativnog prezenta. Osnovna fabula je krajnje jednostavna: ratnik Guts se želi osvetiti svom bivšem vojskovođi Griffithu jer je ovaj zbog vlastitog probitka pobio njihove drugove, a zamalo i Gutsa. Međutim, kroz svih 36 knjiga nije došlo do njihove konfrontacije, već pratimo Gutsa i ostale likove kroz podzaplete i saznajemo više o svijetu u kojem se strip događa.



Slika 3: Guts i njegov mač Zmajosjek namjesto Rolanda i Durendala – oružje posebnih osobina kao tipičan epski motiv

Izvor: <http://patrickmjones.com/blog/2010/05/08/the-blackwordsman-berserk/>

Iako su mange posljednjih godina sve popularnije na Zapadu i imaju sve više utjecaja na zapadne autore, osobito u Europi, njihova je kritička recepcija još uvijek relativno ograničena, te ovdje ne možemo ponuditi citate kojima bismo dokazali utjecajnost ovog stripa, pa ćemo tek ponovno ukazati na njegovu dugovječnost. Usto, citirat ćemo lik vilenjaka Pucka, koji nakon što upozna Gutsa izjavi: „O

³⁴ Zoran Kravar: *Kad je svijet bio mlad: Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*, Mentor, Zagreb, 2010., str. 60.-61.

takvim stvarima samo slušaš u mitovima ili epskim spjevovima, ali to si ti! Pravi junak!”³⁵ kao dokaz da autor svjesno podražava i varira motive i strukturu epske poezije.

Definicija epa prema Izidoru Seviljskom (umro 636.) glasi: „On se naziva junačkom pjesmom, jer izvještava o djelima hrabrih muževa. Herojima, naime, smatraju se muževi dostojni neba zbog mudrosti i hrabrosti svoje“³⁶ Prema Curtiusu, Homer suprotstavlja snagu i silinu mladosti sa iskustvom i mudrošću starosti, a idealan heroj objedinjuje oboje, tj. hrabrost i državničku mudrost vođe. Vergilijev Eneja umjesto mudrosti s hrabrošću združuje moralnu krepost, kojoj je nad hrabrošću dan primat kao odraz Augustove ere mira.³⁷ Stripovski junaci tradicionalno, što kod nas oprimjeruju Flash Gordon i Tintin, spajaju neustrašivost i „ratnu vještinu“ s inteligencijom i karizmom, ali i miroljubivošću, i najbliži su drugom („vergilijevskom“) tipu jer ne traže sukob, već sukob pronalazi njih, odnosno nailaze na situacije u kojima ih vlastita strast za avanturom, ali prije svega pravdoljubivost i moralni kompas prisiljavaju da interveniraju. Naš primjer lika sa specifičnijim moralnim obzorom je Guts, na što treba obratiti pozornost i pritom ukazati na neke moduse preklapanja s epskom tradicijom i suvremenom fantastičnom književnošću.

Encyclopedia of Fantasy zajednički definira i ep i epsku fantastiku kao „fantastičnu priču velikih razmjera koja se bavi osnivanjem ili definitivnom i trajnom obranom neke zemlje“, s junacima „čija djela značenjem nadrastaju njihovu individualnu sreću ili nesreću“.³⁸ S druge strane, junaci podžanra mača i magije su „likovi različitog statusa (ali nikad najvišeg) koji pokušavaju preživjeti i zaraditi“ pri čemu „dok epska fantastika slavi herojsku vrlinu, MIM preferira umjerenu vrlinu uparenu sa zdravim razumom i smislom za kompromis“. Ovom podžanru nisu strani humor i poruga, a izvorno je vezan uz kratku priču.³⁹ Vidimo da se tu i bez preskriptivne kritike razvio oblik klasicističke žanrovske podjele gdje s jedne strane imamo plemenite karaktere i sudbinske fabule uz koje pripada uzvišen (dakako, prema standardima suvremene proze) stil, a s druge pučke karaktere „slične stvarima ili lošije“⁴⁰ (pa bili oni i „mišićavi heroji koji se sukobljavaju s različitim zlotvorima“), koji se umjesto u velike podvige upuštaju u nizove pojedinih avantura iz više-manje prizemnih pobuda i niski stil. *Berserk* se nalazi negdje na razmeđu između ova dva pristupa, gdje razmjer

³⁵ Kentaro Miura: *Berserk*, 1. tom, Dark Horse Manga, Milwaukie, 2003., str. 101.

³⁶ Cit. u Ernst R. Curtius: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb, 1998., str. 192.

³⁷ Ibid, str. 189.-190.

³⁸ John Clute: „Epic fantasy“, *Encyclopedia of Fantasy*, ur. John Clute i John Grant, Orbit Books, London, 1997.

³⁹ John Clute, David Langford i Roz Kaveny: „Sword and sorcery“, ibid.

⁴⁰ Aristotel, str. 9-11.

i značaj događaja pripadaju epskoj fantastici, tj. epu, a karakteri maču i magiji. U ostalim su našim primjerima, dakako i razmjeri i karakter epski, dok je u sva tri primjera stil ipak uzvišen.⁴¹ *Berserk* posjeduje dozu eksplicitnosti koja bi ga po nekim standardima od toga udaljila, ali podsjećamo da klasična književnost (podjednako u smislu „antička“, „kanonska“ i „koja teži skladu i jasnoći“) vrvi nasilnim i transgresivnim motivima. Specifično je i što, za razliku od naših drugih primjera, protagonist Guts započinje kao posebno moralno dubiozan primjer junaka MIM, tj. antijunak, dok vremenom njegovu silinu počinje sve više nadomještavati suosjećanje umjesto osvetoljubivosti. Ovakva progresija, dakako, ima svoje prethodnike u izvornim junačkim epovima u Gilgamešu, kod kojeg je oholost s vremenom zamijenila mudrost i Ahileju, kojeg je napustila srdžba, a ostala dužnost.

III.2. Pravila konstrukcije junaka

Odnos između ikoničkih svojstava lika i njegovog okoliša, te odnosa publike prema liku specifičan je. Znakovit je primjer koji spominje Cuperie, kako je publika Tintina bila u stanju bez krznanja Hergéu prigovarati zbog tehničkih netočnosti u prikazu aviona, a istodobno prihvaćati da je njihov junak sve do kasnih 1960.-ih nosio golferske pumperice karakteristične za modu 1920.-ih.⁴² Tek je u svojoj posljednjoj dovršenoj avanturi, *Tintin i Picarosi*, izašioj 1976., Tintin iznenada osvanuo u tada suvremenim trapezicama. To je potpadalo pod Hergéov stil „jasne linije“ (*ligne claire*) za koji je inače karakteristično da spaja karikaturalne, znakovne, likove s detaljnim, realističnim pozadinama, čime se istovremeno postiže efekt veće identifikacije čitatelja s likom i snažniji dojam ulaženja u fascinantn, sugestivan, osjetilno poticajan okoliš, što je efekt koji McCloud naziva „zakrinkavanjem“.⁴³ Kod McClouda se svaki likovni prikaz nalazi negdje na liniji između znaka i stvarnosti. Ovdje je nerealistična odjeća dio svojstva znakovnosti, pojednostavljenja koje udaljava junaka od konkretne pojedinačnosti i približava ga simboličnosti, ali i stripovske konvencije po kojoj je vizualni identitet junaka visoko stabilan i teško promjenjiv,

⁴¹ Kada na ovom mjestu govorimo o uzvišenom stilu u stripu primarno mislimo na ono što McCloud (*Kako crtati...*, str. 230.-233.) naziva osi tradicije, koja kombinira vrijednosti klasicizma (trajna ljepota, zanatska vještina) i animizma (sadržaj, priča), a kojoj je suprotstavljena os revolucije koju čine formalizam (medij, eksperiment) i ikonoklazam (iskrenost, izvornost). Izvan stripovskog konteksta, bi to, dakle, bilo slično onome što bi Wölfflin nazvao renesansom nasuprot baroka (npr. Solar, *Povijest...*, str. 144.), a Curtius klasikom nasuprot manirizmu (Curtius, str. 291.-292.). Vidi također Munitićev opis vizualnog stila u herojskom ciklusu američkog novinskog stripa na str. 16.

⁴² Cuperie, str. 114.

⁴³ McCloud: *Kako čitati...*, str. 43.

njegov je kostim dio njegovog vanjskog, ali i unutrašnjeg integriteta i neponovljive individualnosti. Kako Munitić kaže, kostim, činila njega svakodnevna odjeća ili triko Fantoma i superjunaka (razlika je tek u tome je li protagonist jednostavan junak ili je junački jedan pol binarnog karaktera) nije ništa manje od oslikovljene osobnosti strip-heroja. Budući da je u pravilu lice junaka na papiru premalo obimom i prejednostavno nacrtano da bi pogodovalo suptilnoj vizualnoj karakterizaciji, njegova se psihologija oslikava neizravno, odjećom i opremom. „Stripski junak konstruira se najprije kostimom, a tek potom djelovanjem, kontekstom i ciljem. Bez kostima, njega u stvari nema.“⁴⁴ Zakrinkavanje i kostim (i njemu srodne konvencije) zajednički zapravo djeluju tako da istovremeno omoguće liku prepoznatljivost kao pojedinca i čitatelju identifikaciju, ali i da lik udalje od partikularnosti i odvedu prema univerzalnosti i reprezentativnosti epa.



Slika 4: Tintin i bogata galerija sporednih likova

izvor: <http://www.graphixia.cssgn.org/2012/01/30/54-who-needs-a-secret-identity-anyway-tintin-as-pedagogy/>

Kako je stripovski junak u skladu s epskim konvencijama u nekom obliku jednostavan i savršen, sličnu funkciju kao i kostim, da ga izvana definira i nadopunjuje ga ima i skupina prijatelja s kojim dijeli i dobro i zlo koju junak u pravilu ima, ali njegovi arhineprijatelji, ima li ih. Zajedno s njima on čini, kako kaže Munitić, „zbirni karakterni entitet, multipersonalni

⁴⁴ Munitić, str. 75.-76.

geštalt kao kompozitnu, pluralnu ličnost [koja] barem donekle pomaže u prevladavanju, ili barem neutraliziranju, problema izazvanih monotonom (da ne kažemo– dosadnom) karakternom bjelinom, to jest, silnim balastom vrlina što ih junak nosi“.⁴⁵

Dok junaci i negativci nose jednostavan antitetički odnos dobro-zlo, junakovi su mu prijatelji komplementarni na druge, također antitetičke načine, šaljivi su gdje je on ozbiljan, pogotovo nesavršeni gdje je on nepogrešiv. Dale Arden je slabo i pasivno žensko Flashevom snažnom i aktivnom muškom (treba priznati da, koje god bile odlike ovog stripa, rodna osviještenost nije među njima), znanstvenik dr. Hans Zarkov predstavlja misaoni, cerebralni princip nasuprot Flashevoj dominantnoj tjelesnosti (iako se za Flasha nipošto ne može reći da je glup i nedovitljiv), i, naravno, Ming Nemilosrdni predstavlja hladnu okrutnost nasuprot Flashevoj visokoj moralnosti. Posebna je priča Mingova kćer zaljubljena u Flasha, princeza Alura, koja je u svojoj ljubavi hladna, proračunata, posesivna i, nije nebitno, aktivna, nasuprot osjećajnoj i poslušnoj Dale. Dramatični, herojski ton stripa ne dopušta proboj humora u pripovijest, tako da nema šaljivih likova. Tintina od prve epizode prati vjerni pas Čupko, stalni izvor ciničnih komentara nasuprot Tintinovoj pozitivnosti i optimizmu, a kasnije (u epizodi *Rak sa zlatnim kliještima*) mu se pridružuje kapetan Haddock, pijani i raspsovani pomorski kapetan, također ciničan, ali prije svega pun ljudskih mana (i baš zbog toga simpatičan čitatelju), dok znanstveni princip predstavlja rastreseni i nagluhi profesor Kakluklus nasuprot djelatnom, uvijek sabranom i savršeno ispravnom i pomalo bezličnom Tintinu. Zanimljivo, ali među našim primjerima, najveću grupu stalnih pratitelja ima upravo potpuno asocijalni i temeljito izopćeni Guts, iako kako serija odmiče on počinje pokazivati znakove razumijevanja prijateljstva i ljudskih međuodnosa. Prvi njegov pratitelj je vilenjak Puck, hvalisavac posve neučinkovit u borbi, ali vrijedan prijatelj, a s vremenom sakuplja skupinu od čak desetak karakterno raznolikih likova koji su mu se silom prilika ili karaktera pridružili u putovanjima. Isprva, dakle, Guts nije uzorit, ali jest jednostavan, i čak i u ovom primjeru koji najviše polaže na psihologiju, pratioci služe kao surogati osobina koje sam ne posjeduje.

Specifičan status u skupini pratitelja ima junakova družbenica. Kako navodi više autora, npr. Cuperie⁴⁶ i Jacques Marny kojeg citira Munitić⁴⁷, sloboda je za junaka imperativ, sukladno konvencijama junačkog spjeva, da bi mogao ići iz avanture u avanturu, te su one

⁴⁵ Ibid, str. 73-74.

⁴⁶ Cuperie, str. 115.-116.

⁴⁷ Munitić, str. 72.

najčešće svedene na ulogu vječite djevojke ili zaručnice i povremenog objekta spašavanja dok je ženidba za stripovskog junaka metaforična smrt. Vrlo zgodan primjer ovoga je princ Valiant, rijedak primjer avanturističkog junaka kod kojeg se može primijetiti kakav-takav protok vremena, iako krajnje rastegnut i neodređen, te tako Valiant dolazi na obale Britanije kao petogodišnje dijete, prvi put u potragu za pustolovinom odlazi kao golobradi tinejdžer, dostiže zrelost i, što je postalo osobito vidljivo nakon što je 1970. (strip je počeo izlaziti 1937.) crtačke dužnosti od Fostera preuzeo John Cullen Murphy, postaje sredovječan. Ključna je ovdje činjenica da se Valiant, nakon što se oženio prelijepom Aletom, kraljicom Maglovitog otočja, počeo sve više pretvarati u sporedni lik stripa koji nosi njegovo ime dok su u prvi plan došla njegova djeca, gotovo kao u smjeni generacija u stvarnom životu.

Da vidimo kako je to pitanje riješeno u našim primjerima. U *Flashu Gordonu* imamo Dale Arden, za koju autori pretpostavljaju da ćemo kao čitatelji samom logikom stvari biti prisiljeni pretpostaviti da je kao lijepi ženski pandan lijepom muškom junaku predmet njegovog ljubavnog interesa, te se ni ne trude njihov odnos motivirati. Ona je prisutna od prve stranice kao lijepa dama u nevolji i otada nadalje ona ostaje Flashova vjerna družbenica, s kojom on povremeno izmjenjuje izraze dragosti, a pogotovo brizi u opasnosti, i to je sve. Iako je u ranim epizodama, nakon što od Minga izbori svoje kraljevstvo na Mongu, planira uzeti za ženu i kraljicu, do vjenčanja nikad ne dođe jer se avanture i ratovi ispriječe. Ovaj vrlo čest model (drugi primjeri uključuju npr. Nardu u *Mandraku mađioničaru*, Dianu Lombard u *Martinu Mystereu*, ali i Mikijevu Mini i Paškovu Vlatku u Disneyevim stripovima) se može nazvati „vječnom zaručnicom“.

Kod Tintina je to stvar dobi, pitanja u kojem je on jako neodređen. Sam Hergé je 1979. izjavio da je Tintin počeo sa 14 ili 15 godina, a da je u tom trenutku dosegao 17,⁴⁸ dakle više nego dovoljno da se počne zanimati za djevojke. Ali Tintin je u mnogočemu anakron, to je još uvijek prilično rana dob za dječaka da živi potpuno sam, radi kao reporter i putuje svijetom, u tako mladoj dobi on već zna upravljati svakim zamislivim prijevoznim sredstvom i u stanju je čistom fizičkom snagom savladati mnogo krupnije posve odrasle muškarce. Zato i nije iznenađujuće da je, nasuprot tome, i u toj dobi potpuno aseksualan, njegova je glad za avanturom u potpunosti dječaka glad za igrom, u njegovom svijetu, kao u igri kauboja i Indijanaca, postoje samo prijatelji i saveznici i neprijatelji (odnosno

⁴⁸ Televizijski intervju sa Hergéom u njegovom studiju *Tintin kod kuće*, FR3 Nord Picardie, 1979., <http://www.viddler.com/v/765b842a>, 9.VII.2013.

greimasovski pomoćnici i protivnici), a djevojke bi bile samo smetnja u rješavanju zagonetki na koje je nepogrešivo usredotočen.

U *Berserku* je priča nešto složenija, jer iako je rezultat isti, u tekstu nije primijenjen zdravo za gotovo kao konvencija, već je objašnjen psihološkom motivacijom. Gutsa je, za početak, teško i traumatično odrastanje s očuhom vojnim plaćenikom učinilo emocionalno krutim i hladnim, što nije poželjna osobina kod ljubavnog partnera, ali jest kod efikasnog stripovskog avanturista, koji je uglavnom nesocijaliziran individualac⁴⁹ (iako ga čini nesavršenim junakom, zbog nedostatka idealizma i sveobuhvatne empatije). Donekle se „otkrivio“ kada je, sada i sam plaćenik, upoznao suborkinju Cascu i započeo s njom vezu. Kada je Griffith, da bi doživio zlu apoteozu, žrtvovao suborce, silovao je Cascu, što je nju stajalo zdravog razuma i svedena je na predverbalnu razinu malog djeteta. Posljedica je dakle da u protagonistovom životu postoji ženska osoba, ali nije prihvatljiva kao ljubavni interes, već samo objekt brige i spašavanja bez vlastite volje. Protagonist, s druge strane, nakon tih događaja više nego ikad ima razloga vjerovati da je emocionalno vezivanje opasno, a još je k tome i direktno opasan za bilo koju partnericu jer nosi prokletstvo i životni mu je opasna borba. Shodno tome, kada se primjerice, jedna članica grupe koja se oko Gutsa stvorila u njega djevojački zaljubi, on to ni ne primjećuje. Hoće li s vremenom ipak doći do nekog ljubavnog podzapleta ostaje da se vidi, iako se nakon više od 20 godina izlaženja to ne čini vjerojatno, a nema ni naznaka da za Cascu postoji mogućnost izlječenja, možda među ostalim i zato što takva kakva jest ispunjava funkciju ženskog lika koji junaka ne vodi k ženidbi. Možemo, dakle, zaključiti da se naši primjeri uza sve varijacije prilično dosljedno drže ustaljenih epskih konvencija karakterizacije.

III.3. Viteški strip

Svijet epskog stripa srodan je Bahtinovom kronotopu viteškog romana. Protjecanje vremena slično je onome što Bahtin naziva avanturističkim vremenom, dakle vrijeme je sačinjeno od niza kratkih isječaka koji odgovaraju pojedinim avanturama, tek unutar kojih je vrijeme organizirano vanjsko-tehnički, to jest izmjerljivo prolazi, te je dapače često ključno da se nešto učini u zadanom roku, dogodi u pravom trenutku, koje se pak nadovezuju jedna na

⁴⁹ Munitić, str. 74.

drugu u vanvremenskom beskonačnom nizu, pri čemu likovi uopće ne stare.⁵⁰ Vidjeli smo već da je Tintin u 50 godina ostario 3 godine (a i to se na njemu baš i ne vidi), dok Flash Gordon i njegovi prijatelji u 70 godina izlaženja nisu ostarjeli ni dana. Na Gutsu se može uočiti da s napretkom priče nastupaju i određene promjene, primarno povećanje broja ožiljaka na licu i tijelu, novi oklopi te novi saveznici, ali jako je teško odrediti vremenski raspon u kojem se sve to događa, mjerna jedinica je i dalje avantura, odnosno epizoda, a ne dan ili godina. Kao i avanturistički roman od Grčke do 18.st, strip preuzima sižejne motive iz epa, pa su tako uobičajene bure, brodolomi, ratovi, otmice, i tome slično.⁵¹ Kao u viteškom romanu, što ovog, kako Bahtin konstatira, približava epu, čitav svijet je čudesan, a ne samo pojedini izdvojeni fenomeni i junak je u taj svijet uklopljen. To se najjasnije vidi u fantastičnim svjetovima *Flasha Gordona* i *Berserka*, čiji su neobični krajolici i šarolika čudovišta senzacionalni čitatelju, ali ne i protagonistima, za koje su oni samo udaljenosti i prepreke koje treba prijeći. Dok se *Tintin* događa u našem, stvarnome svijetu, opet je njegova verzija tog svijeta ispunjena drevnim eksponatima, skrivenim blagima, egzotičnim otrovima, špijunima, gusarima i intrigama svih vrsta i tako oneobičena je i dalje Tintinov prirodni prostor.

Kao i u viteškom romanu, nije samo vrijeme apstrahirano, već i prostor, koji je tuđ, čudan i nadasve neodređen. Najbolji primjer za ovo je *Flash Gordon*, gdje planeta Mongo, gdje se odvijaju njegove rane i najpoznatije pustolovine, kao ni ostale planeta koje je Flash tijekom godina posjetio, nikad ne dobiva ništa slično konkretnoj i konzistentnoj geografiji, koja je umjesto toga diskontinuirana i nelogična, puna međusobno nepovezanih zemalja izuzetnih obilježja, karakteristično za viteški roman (ali i staroirske „imre“, pripovijesti o putovanju junaka u drugi svijet⁵²). Protagonisti putuju ili se, zapravo, najčešće u njima silom prilika nađu, iz jedne u drugu čudesnu zemlju i fantastično kraljevstvo, služeći se čudima tehnologije koje udaljenosti prelaze u trenu, bilo zrakom, svemirom ili podzemljem. Metropole se nalaze usred pustoši, džungle, pustinje i vječni led, podmorje i podzemlje se izmjenjuju bez nekog reda i poretka, sve da bi se čitatelja natjeralo da i slijedeći tjedan kupi primjerak novina. Ritam pripovijedanja *Berserka* je manje frenetičan, gradovi, šume i mora se ne izmjenjuju takvom brzinom, te je i privid prizemljenosti, realizma, nešto jači, ali to je samo privid. Čak ni najpažljiviji čitatelj ne bi mogao dati čak ni približnu procjenu udaljenosti koje je Guts kroz godine prevalio ili načiniti približnu kartu Gutsovog svijeta. Tintin egzistira u stvarnom svijetu koji je egzotiziran i drži se stvarne geografije samo u najopćenitijim crtama,

⁵⁰ Ibid, str. 201.-205.

⁵¹ Ibid, str. 198.

⁵² Cuperie, str. 116.

on će posjetiti Kongo, Egipat, Indiju, Amazonu ili Jugoistočnu Europu, ali unutar tih širokih geografskih pojmova on će se kretati isključivo kroz izmišljene toponime, među izmišljenim etnonimima, te su odrednice zapravo egzotične simulacije temeljene na općim mjestima percepcije tih zemalja u općoj kulturi Zapadne Europe. Lokacije će biti odvojene i diskontinuirane neodređenim periodima putovanja. Kada se jedna avantura na jednoj lokaciji odvije, slijedi putovanje do iduće lokacije i iduće avanture. Da spomenemo i druge primjere, stripovi talijanske izdavačke kuće Sergio Bonelli Editore, vrlo popularni kod nas, se redom događaju u nekoj prošloj ili budućoj, ali uvijek neodređenoj verziji Sjeverne Amerike. Geografija je u epizodnom stripu konkretna u onoj mjeri u kojoj je to imanentno vizualnom mediju, i u tom pogledu su vizualno rezultati često spektakularni, pršte detaljima i daju čitatelju čitav svijet koji može istraživati, ali na višoj, narativnoj razini, zemlje koje junaci posjećuju su uvijek u nekoj mjeri apstraktne. Ovo je jedna od osnovnih razlika između epusličinog stripa i suvremenog bulevarskog romana u nastavcima, u kojem konvencija nalaže da radnja bude jasno prostorno i vremenski organizirana, pa npr. Viktor Žmegač zove taj tip teksta iluzionističkim (u smislu stvaranja estetskog privida zbilje u tekstu).⁵³

Još jedan element za koji Bahtin navodi da približava viteški roman epu, a koji je prisutan u stripu jest slava.⁵⁴ Stripovski junaci, doduše, uglavnom nemaju lenskog gospodara u čije ime odlaze u avanture, ali kao i vitezovi to čine u ime ideala i ljubavi prema avanturi (Flash, Tintin, Zagor, u manjoj mjeri Guts), i kao i vitezovi, itekako stječu slavu. Flash već u prvoj godini svog izlaženja postaje jedna od najpoznatijih osoba na Mongu, na Zemlji će, u stripovima Dana Barrya, biti čuveni astronaut, i isto će se ponavljati na svakoj planeti na koju dođe. Tintina, iako ga u prvoj epizodi, *Tintin u zemlji sovjeta*, upoznajemo tek kao reportera dječjeg podlistka briselskog lista u kojem je strip izlazio, diljem svijeta, od crne Afrike do SAD-a, prepoznaju i zlikovci ga se plaše kao čuvenog reportera. Guts, koji je čak i proveo dio života boreći se u kraljevskoj službi i tako stjecao slavu za sebe i svog suverena, je diljem neimenovanog svijeta kojim putuje poznat, doduše zloglasan, u skladu s uzusima „mača i magije“, kao Crni mačevaoc. Zagorov nadimak Duh sa sjekirom poznat je i izvan granica močvare Darkwood u kojoj Zagor živi, Veliki Blek i Komandant Mark su diljem kolonijalne Amerike poznati kao borci za neovisnost, i tako dalje, da sad ne nabrajamo.

⁵³ Viktor Žmegač: „Problematiche književne povijesti“ i „Književni sustavi i književni pokreti“, u *Uvod u književnost – Teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 69. i 519.

⁵⁴ Bahtin, str. 271.

III.4. Pripovjedna konstrukcija

Ono što Auerbach naziva parataktičkim oblikom izraza⁵⁵ osnovno je gradivno načelo *Tintina*, a osobito *Flasha Gordona*. Jedinice, epizode, se slažu jedna na drugu poput gramatički nepovezanih deklarativnih rečenica. Rapidna izmjena jedinica ne dopušta etičko usložnjavanje. Kao i kod Auerbachovih srednjovjekovnih primjera junačkih epova i svetačkih legendi, iako njihove fabule zahvaćaju čitave kontinente i nepoznate planete, njihov je moralni horizont uzak i krut, samo što je to moralni horizont moderne zapadne srednje klase koja čini publiku stripa umjesto one srednjovjekovne feudalne, pa tako Flash teži srušiti monarhiju i pretvoriti Mongo u demokratsku republiku, a Tintin u svojoj prvoj avanturi razotkriva zla komunizma, dok kasnije, kad ne ganja lopove i krijumčare narkotika, ganja špijune i nastoji očuvati izmišljenu dobrohotnu monarhiju Sildaviju od susjedne generički totalitarne (može ju se nazvati i fašističkom i komunističkom) Bordurije. Gutsa pak motivira jednostavna i klasična osveta, koja ga opet vodi tome da iz svog svijeta uklanja remetilački faktor u vidu demona. Umberto Eco ovo uočava kod Supermana, koji usprkos svojim neizmjernim moćima djeluje isključivo na mikrorazini svoje urbane zajednice, zločin se za njega svodi na ugrožavanje privatnog vlasništva, a dobro na milostinju. Kako Eco primjećuje, bilo kakav veći Supermanov utjecaj na svijet oko sebe značio bi nepovratnu promjenu i time narušio nužnu statičnost zapleta. Time ne samo da bi bio narušeno mitološko svojstvo lika, već i željena pouka za konzumerističku hetero-usmjerenu publiku koja kao takva voli iterativno pripovijedanje.⁵⁶ Parataktičnost je u velikoj mjeri imanentna samom mediju, jer iako je moguće postići veliku razinu kontinuiteta između sličica, pa i izaći iz njihovog okvira, to je uvijek transgresivan umjetnički izbor, a nikad poništenje granice između sličica koja je sadržana u samoj definiciji medija kao supostavljene umjetnosti slijeda. Uvijek je prisutan izvjestan *staccato* ritam, ono što Munitić naziva histopatologijom promjene, „[metaforom vremena] sačuvanog putem 'sjeckanja' njegova tijeka na sastavne jedinice, zaustavljene trenutke, te potom 'ušivanja' tih jedinica u novu cjelinu i 'reanimacije' temporalne kvalitete u našem duhu...“.⁵⁷ McCloud kaže da „kadrovi stripa lome prostor i vrijeme, oni su nepovezani trenuci u *staccato*-ritmu“, koje mi povezujemo u jedinstvenu stvarnost.⁵⁸ Dakle, razlomljenost na fragmente, na mikro-epizode je imanentna samom mediju. Valja ukazati i na zanimljivu

⁵⁵ Erich Auerbach: *Mimeza*, Hena Com, Zagreb, 2004., str. 102.-125.

⁵⁶ Umberto Eco: „The Myth of Superman“, u *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington, 1984., str. 123.-124.

⁵⁷ Munitić, str. 159.-161.

⁵⁸ McCloud, str. 67.

etimološku koincidenciju. Naime, „rapsod“, termin kojim se u staroj Grčkoj nazivalo profesionalne kazivače epske poezije, dolazi od glagola „rapsodein“, što znači „ušivati“ i odlično ilustrira način na koji su ti stari pjevači (osim ako su, u kasnijem periodu, recitirali kanonizirane verzije Homerovih epova) „ušivali“ formulaične izraze, stihove i situacije u cjelinu, kao što se cjelina svakog stripa „ušiva“ od razdvojenih kadrova, a stripovska se fabula u svom najizvornijem obliku ušiva od epizoda.

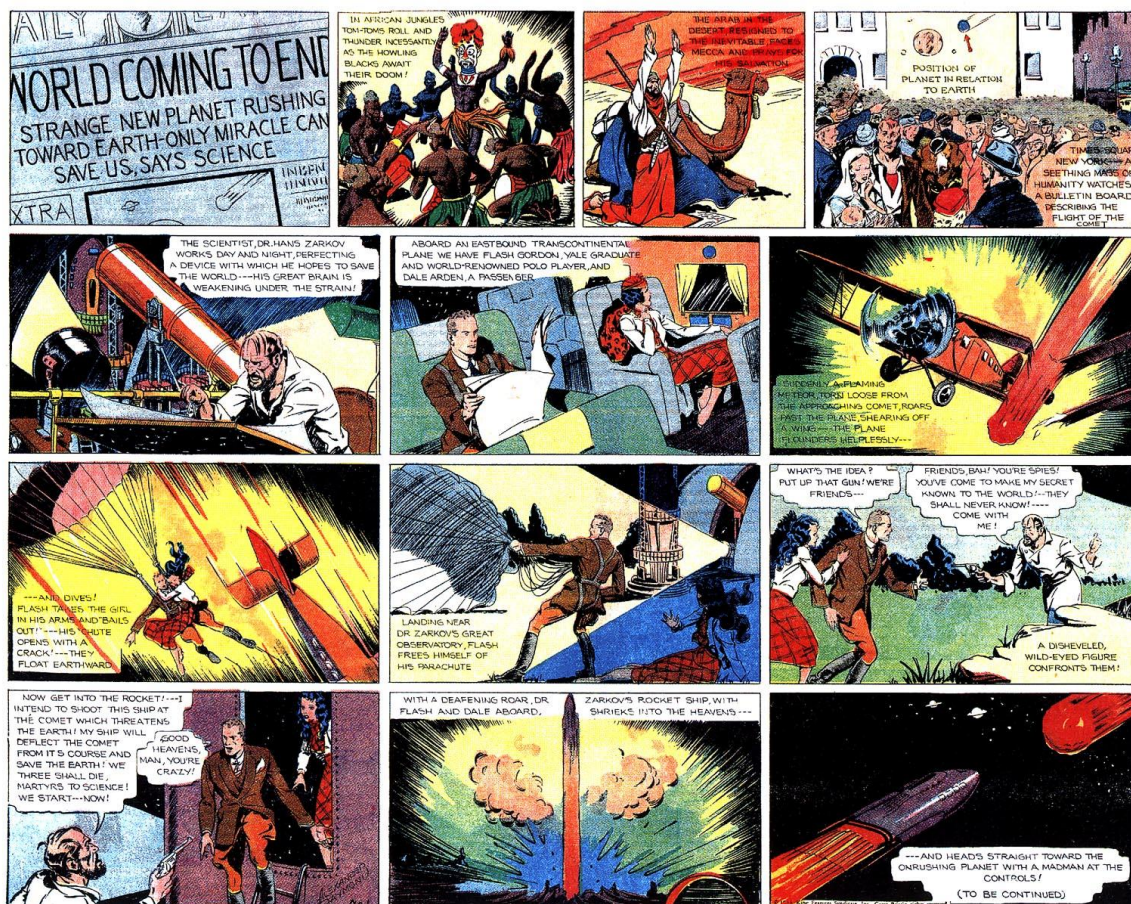
Ilustrirajmo ovo opisima početnih zgoda junaka o kojima se radi. Prva pasica prve table *Flasha Gordona* informira nas da nepoznati planet juri prema Zemlji, u drugoj već upoznajemo sve junake, dr. Zarkova koji pokušava smisliti spas od pogibije i ludi od napora, te slučajne suputnike u avionu Flasha, „svjetski poznatog igrača pola“ s diplomom s Yalea i Dale, koja je, simptomatično opisana samo kao „putnica“. Zatim meteor s novog planeta ruši zrakoplov, Flash i dale iskaču padobranom i ateriraju točno kraj Zarkovljevog opservatorija, gdje ih Zarkov pod prijetnjom pištoljem tjera da mu se pridruže u raketi kojom će skrenuti novi planet s ubojitog kursa. Pogledajte koliko je informacija i događaja, i koliko slučajnosti sabijeno u prostor od otprilike dvije trećine novinske stranice. Ovaj ritam neće popustiti za čitavog trajanja stripa. Na drugoj stranici Zarkov gubi kontrolu i napada Flasha koji ga nokautira, raketa se ruši na površinu Monga, čime se planet skreće s kursa prema Zemlji, kako smo prisiljeni pretpostaviti, jer se ta premisa više nigdje ne spominje, Flash spašava Dale iz olupine, pri čemu nismo vidjeli ni kad su se uspjeli uopće predstaviti jedno drugom, ali u ovoj pripovijesti kojom vlada načelo narativne ekonomije, Flash ju već zove imenom i odnosi se prema njoj kao da su par, da bi ih čim izađu iz olupine napalo dinosaurus nalik čudovište. Na slijedeće dvije stranice, i ovdje ćemo događaje već izostavljati, odvođe Flasha i Dale pred Minga, utjelovljenje rasističkog koncepta „žute prijetnje“⁵⁹ (spomenuli smo već rodna pitanja, niti rasno ovaj strip nije baš progresivan) koji odmah baci oko na Dale, Flash se pred publikom bori sa skupinom „crvenih ljudi-majmuna“, pojavljuje se Mingova kći, princeza Aura i odmah se zaljubljuje u Flasha, ona i Flash propadaju kroz podna vrata koja su se baš slučajno našla ispod njih, itd., itd.

⁵⁹ Kako kaže leksikograf i proučavatelj popularne kulture Jesse Nevins, izraz potječe iz druge polovice 19.st. i obuhvaća širok dijapazon predrasuda protiv Azijata i ugroza koje su zapadnjaci od njih osjećali, od npr. straha da će kineski imigranti srušiti cijenu rada do vojne prijetnje carskog Japana. U bulevarskoj književnosti tog vremena taj se koncept raširio u obliku tipskog lika okrutnog i despotskog zločinačkog genija zahvaljujući popularnoj seriji romana Saxa Rohmera (pravim imenom Arthura Sarsfielda Warda) o zlom dr. Fu Manchuu započetoj 1913.g., i taj će stereotip steći poseban utjecaj na popularnu kulturu, pa time i na lik Minga. Vidi Jess Nevins: „On Yellow Peril Thrillers“, *Looking Glass Magazine*, 2012., <http://www.lookingglassmagazine.com/observatory/?p=162>, 9.VII.2013.

Obratimo pažnju i na učestalost slučajnosti u ovom kratkom odsječku stripa. Strip-autor i teoretičar Will Eisner kaže: „Tekst upotrijebljen kao uvod u sekvencu ili ubačen između kadrova koristi se da ukaže na prolaženje vremena i promjene lokacije. U tom povezivanju možda najkorisniji (i najčešće korišteni) izraz u stripu jest 'za to vrijeme'“.⁶⁰ Bahtin u *O romanu* kaže: „Ti vremenski isečci [koji odgovaraju pojedinim avanturama] uvode se i presecaju specifičnim „iznenada“ i „upravo tada““.⁶¹ Podudarnost je znakovita. Iako stripovima kao cjelinom načelo slučajne istovremenosti odnosno slučajne vremenske nepodudarnosti zasigurno ne vlada u tolikoj mjeri kao grčkom romanu o kojem govori Bahtin (to je, uostalom, specifičan žanr nasuprot čitavom mediju), procjenu Eisnera, kao dugogodišnjeg stripovskog profesionalca, „odoka“ o učestalosti izraza „za to vrijeme“ (dalo bi ga se prevesti i kao „upravo tada“) je ipak indikativna za prisutnost načela slučajne istovremenosti u srednjoj struji američkog stripa, području za koje ga možemo smatrati meritornim.

⁶⁰ Will Eisner: *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarac, 2001., str. 127.

⁶¹ Mihail Bahtin: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989., str. 202.



Slika 1: prva table *Flasha Gordona*

izvor: http://media.aintitcool.com/coolproduction/ckeditor_assets/pictures/9280/original/FBIG1.jpg?1348667521

U *Tintinu* se događaji odvijaju nešto manjom brzinom, što ne znači da i dalje nije fabularno zgusnut. Na prvoj tabli prvog albuma, *Tintin u zemlji Sovjeta* „samo“ upoznajemo naslovnog junaka i njegovog psa Čupka koji novinarskim poslom vlakom iz Zagreba (u originalu je to Bruxelles) putuju u Moskvu. Prva se opasnost pojavljuje već na drugoj tabli, gdje sovjetski agent postavlja bombu u vlak i ona eksplodira. Na trećoj stranici vidimo da je junak eksploziju preživio tek tako, bez ikakve vlastite intervencije, ali ga zato na postaji u Berlinu policija sumnjiči za eksploziju, na četvrtoj ga stranici uhićuju, na petoj premlaćuje policajca i bježi u njegovoj odori, itd. itd. Ukoliko se, pak, ne bavimo pojedinim zgodama, čitav se album od 141 stranice fabularno (i sižejno, raskoraka ovdje nema, sve se u svakom trenutku odvija u direktnoj, jednostavnoj sadašnjosti) može svesti na to da Tintin putuje u Sovjetski Savez, provodi tamo neko vrijeme, i trijumfalno se, pred razdraganom gomilom, živ i zdrav vraća natrag. Idući albumi imaju nešto kompleksnije zaplete, ali struktura u kojoj se nižu zgode, više ili manje povezane s glavnim zapletom, ostaje.

Berserk je u ovom pogledu najteže svesti na najmanju jedinicu, budući da mjera njegovog objavljivanja nije ni tabla ni pasica, već epizoda, odnosno čak i tom. Događaji se od samog početka razvijaju dugoročnije, i lakše ih je sažeti. Na prvim stranicama vidimo protagonista Gutsa u trenutku snošaja sa ženom koja se potom pretvori u demona i on je ubije. Potom stiže u grad gdje se sukobljava sa skupinom pljačkaša, upoznaje vilenjaka Pucka koji će mu postati prijatelj, i uhićuje ga gradska straža. Ovim se malim zaokruženjem radnje završava prva epizoda od 20-ak stranica. Kroz ostatak prvog poglavlja prvog toma Guts se sukobljava sa zlim demonskim plemićem-kanibalom koji vlada gradom. U drugom poglavlju saznajemo da je proklet te ga zbog žiga koji nosi na vratu svugdje progone zlodusi, te pratimo njegov susret sa starim svećenikom i njegovom kćeri koji po njih pogubno završava. Treće poglavlje prvog toma čini prva polovica priče o Gutsovom susretu s još jednim demonskim velikašem pri čemu se saznajemo nove detalje o njegovoj prošlosti i tajnama svijeta u kojem se priča događa. Dakle, iako nije tako izravna i očita, podjela na pojedine avanture, odnosno epizode, koje čine veću cjelinu i ovdje je prisutna.

IV. Ep, roman, strip, serija

IV.1. Strip i drugi mediji

Munitić strip smješta točno na granicu slikarstva i književnosti.⁶² Služi se, kao književnost, riječima i, još važnije, vremenski nadovezuje pojedine dijelove radnje, a s druge strane, kao slikarstvo vizualno izravno prikazuje svoj predmet, ali nije ograničen na prikazivanje jednog trenutka zamrznutog u vremenu. Ne treba ovdje zanemariti ni sličnost s filmom, s kojim dijeli prikazivačku komponentu i protočnost u vremenu⁶³, te usredotočenost na pokret i radnju, na kinetizam i dinamizam. Dije i osobinu montaže, kontinuiranog prikaza diskontinuiranog (isprekidanog, skokovitog) prikazivanja prostornovremenski zasebnih isječaka građe⁶⁴, koju je primjerice, znamo, Sergej Ejzenštejn smatrao osnovom filmske umjetnosti.⁶⁵ Vera Horvat-Pintarić kaže: „Sasvim je jasno da su fotografija i film znatno utjecali i utječu na jezik stripa (kadriranje, motaža, *decoupage*), kao što i strip, napose u kadriranju slika (krupni plan, panoramiranje, *travelling*) prethodi filmu.“⁶⁶

I film i strip su zapravo rezultati tisućugodišnje težnje da se svijet umjetnički prikaže onako kako ga percipiramo, audiovizualno u pokretu, i indikativna je slučajnost da je *Žuti dječak* počeo izlaziti 1895., iste godine kada su braća Lumière održala svoju glasovitu prvu javnu filmsku projekciju *Vlaka koji ulazi u stanicu* u podrumu pariškog Grand Caf  a, u isto ono vrijeme kada su brzina suvremenog gradskog života, te razvoj industrije, mehanizacije, tehnologije i globalnih komunikacija počeli inspirirati modernističke i avangardisti  ke pokrete u književnosti i likovnoj umjetnosti. Dok su ove nove tendencije u starim umjetnostima umjetnike odvele u smjeru radikalnih eksperimenata i hermetizma, pretvorile ih u zatvoren kult u kojem samo posvećeni i inicirani mogu participirati, dva su mlada medija svom silinom prigrabila pažnju najširih slojeva nove publike industrijaliziranog grada.

⁶² Munitić, str. 21.

⁶³ McCloud kao osnovnu razliku između stripa i filma, preciznije animiranog, navodi da u filmu svi kadrovi zauzimaju isti prostor projekcijskog platna, dok u stripu svaki kadar zauzima svoj prostor, te je tako vrijeme za film što je prostor za strip (McCloud: *Kako čitati...*, str. 7.). To je korisna distinkcija, ali kao što u građi koju prikazuje film može zahvatiti bilo koji prostor, tako i strip prikazujući svoju građu oslikovljuje vrijeme.

⁶⁴ Da malo parafraziramo Antu Peterlića: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., str. 140.

⁶⁵ Hrvoje Turković: „Sovjetski revolucionarni fim“, *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003., str. 638.-639.

⁶⁶ Vera Horvat-Pintarić: „Deveta umjetnost i masovna kultura“, u *Kritike i eseji*, HAZU i EPH, Zagreb, 2012., str. 270.

S nastupom književnog realizma narativni stihovani oblici nepovratno (zasad) gube status u sustavu književnih vrsta, a roman postaje nasljednik epa kao duga narativna vrsta koja teži oponašanju zbilje. Uže shvaćen realizam traje od sredine do kraja 19.st.⁶⁷ Upravo sredinom 19.st. djeluje jedan od najznačajnijih preteča modernog stripa, švicarski karikaturist Rodolphe Töpffer, kojeg smo već spomenuli kao tvorca prve međuovisne kombinacije riječi i slika u Europi. Töpffer je imao znatan utjecaj na rane „prave“ stripove, koji su se pojavili krajem 19.st., upravo sa zalazom književnog realizma. Kako će se sa dolaskom modernizma dogoditi razlaz između nove široke građanske publike, čijim će ukusom nastaviti vladati realističke pripovjedne konvencije, i visokoumjetničkog stvaralaštva, može se braniti tumačenje da je enormna brzina kojom je strip, a i drugi novi vizualni medij – film, stekao popularnost povezan sa željom široke publike za reprezentativnim, odnosno mimetičkim, sadržajima.

Prema istraživanjima koja citira Cuperie, u SAD-u je otprilike između 1920.-ih i 1960.-ih godina većina stanovništva, po nekima čak četiri petine, čitala novinske stripove. Čitatelja je bilo iz svih dobnih, rodnih i društvenih skupina, s tim da su ih, protivno percepciji o zabavi za djecu i neobrazovane, najviše čitali odrasli obrazovani stanovnici gradova, dok ga upravo neobrazovani najviše izbjegavaju.⁶⁸ Godine 1982. brojke su u francuskoj bile bitno manje, ali sa sličnom strukturom čitateljstva.⁶⁹ Takvom se masovnošću danas može pohvaliti jedino Japan, čije tržište stripa ima žanrovsku nišu za svaki ukus i društvenu skupinu. Ono, međutim, što je ovdje bitno jest da je strip u tom razdoblju bio istinski masovni medij, masovniji možda i od filma. To nam govori da je u vremenu kada je roman već odavno bio čvrsto ustoličen kao najčitaniji i najznačajniji književni oblik, a prije nego što se televizija raširila svijetom, publika, kako ona najšira tako i obrazovana, bila itekako gladna za napetošću, opširnošću i beskrajnom otvorenosti koje nosi aditivno epizodno pripovijedanje, a koje je nekad utjelovljivala epska poezija.

Međutim, film je po našim kriterijima romaneskan oblik (pa i nije čudno da je odmah prepoznat njegov umjetnički potencijal), a zastupnik epskog pripovijedanja u obliku pokretnih slika je mlađi medij televizije, na koji su također svi, od autora, preko kritike, do publike, sve donedavno gledali dominantno kao na izvor trivijalne komercijalne zabave. Havelock povratak usmenosti pronalazi u elektroničkim medijima, jer omogućavaju izravan prijenos

⁶⁷ Milivoj Solar: *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003., str. 226.

⁶⁸ Cuperie, str. 100.-105.

⁶⁹ Horn, str. 15.-16.

ljudskog govora slušateljima.⁷⁰ Elektronički mediji označili su i svojevrstan povratak epskoj epizodičnosti, prvo kroz formu epizodne radio-drame, a potom, pogotovo, kroz format televizijske serije. Nema nikakve dileme da je dominantni epizodni medij 20., a pogotovu 21.st. televizija, koju su ipak praktični razlozi spriječili da dosegne zamašnost i opseg imaginacije epa. S druge strane, u stripu, za koji je svaki sadržaj samo tinta na papiru, autori su mogli opisati podvige toliko velike i događaje toliko impresivne, dakle važne, kao što su važni događaji u epu, koliko im je to mašta dopuštala.

Zanimljivo je da je Marshall McLuhan upravo strip i televiziju, dva medija temeljena na epizodnom pripovijedanju, u *Razumijevanju medija* svrstao u hladne, „niskodefinirane“ medije koji pružaju konzumentu malo podataka u odnosu na vruće medije koji ga podacima zasićuju, te ga time tjeraju da se više potruži da bi dekodirao značenje i ostvaruje snažniju i bolju interakciju s medijem. Za strip kaže da „jednostavno pruža malo vizualnih podataka“ u odnosu na fotografiju, pa se čitatelj mora potruditi da sam nadopuni detalje.⁷¹ To je u bliskoj svezi sa fenomenom zatvorenosti, koji spominje McCloud, pri čemu se „zamjećuju dijelovi, ali percipira cjelina“, ⁷² odnosno čitatelj kadrove stripa u kojem su prostor i vrijeme izlomljeni u nepovezane trenutke, fizički na papiru odvojene jarcima, mentalno povezuje, odnosno konstruira neprekidnu, jedinstvenu stvarnost. McLuhan smješta pismo među jako vruće medije, koji imaju potencijal da snažno „uvuku“ konzumenta. Bahtin navodi da čitatelj može sam ući u roman zbog romaneskne zone kontakta s nezavršenim događajem suvremenog i njegovog života, dok je ep previše distanciran za to⁷³, dakle hladan po McLuhanovoj terminologiji. Iako je McLuhan prvenstveno uzimao u obzir intenzitet kojim pojedini medij okupira pojedino osjetilo, ulogu u angažiranju konzumenta mogu imati i epizodičnost, oslanjanje na repetitiju i formule kroz dugačak period pripovijedanja, čime se čitatelja tjera na slaganje elemenata u cjelinu.

⁷⁰ Eric A. Havelock: *Muza uči pisati*, AGM, Zagreb, 2003., str. 43.-47.

⁷¹ Marshall McLuhan: *Understanding Media – The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, 1994., str. 24.-36.

⁷² McCloud, *Kako čitati...*, str. 60.-69.

⁷³ Bahtin, str. 465.-466.

IV.2. Strip i roman

Kada se stripovima pridodaje književno značenje, najčešće se poseže za usporedbu s romanom, kao dominantnim književnim oblikom⁷⁴ našeg doba., te nam odatle i izraz „crtani roman“. Strip nije književni oblik, kako ga se ponekad naziva, iako s književnošću dijeli mnoge elemente, počevši od jezične činjenice da ga se „čita“, a ne, primjerice „gleda“, iako je vizualna komponenta stripu ključna. Crtani roman, međutim, nije dominantna izdavačko-kreativna forma stripa, a ja bih ovdje iznio argumente da dominantne forme dijele izvjesne pripovjedne tehnike s okoštanim, zastarjelim oblikom epa u većoj mjeri nego s romanom. Ep se obično definira kao stihovan, ali postoje i romani u stihu, poput Puškinovog „Jevgenija Onjegina“ i Byronovog „Don Juana“.⁷⁵

Za potrebe ovog rada kao osnovnu distinkciju između epskog i romanesknog pripovijedanja uzimamo onu po kojoj se „kompozicija [epa i romana] načelno razlikuje zbog toga što poglavlja u prozi i pjevanja u epskim stihovima ne mogu biti sasvim iste „jedinice““, te, još važnije „roman ne trpi ponavljanja i vodi radnju prema određenom unaprijed nepoznatom cilju, što u epu nije slučaj“⁷⁶. Istu distinkciju možemo primijeniti na dominantni, epizodni strip i manjinski romaneskne crtane romane. Crtani roman ovdje definiramo kao strip koji pripovijeda dužu strukturalno jedinstvenu i dovršenu pripovijest. Stripovska „epizoda“ u tom je pogledu mnogo više usporediva sa epskim pjevanjem, nego sa romanesknim poglavljem. Tu usporedbu primjerice direktno koristi Tomislav Čegir kad deset epizoda vestern stripa *Comanche*, kroz koje se obrađuje velika mitska tema vesterna – postupno civiliziranje divljine i nužnost da se junak koji pripada divljini prilagodi novim okolnostima ili iščezne sa sarim poretom – uspoređuje s deset pjevanja.⁷⁷ *Comanche* ovdje nije nikakva iznimka, već je u svakom pogledu reprezentativan primjer.

Bahtin navodi kako su se u razdoblju vladavine romana, od druge polovice 18.st. nadalje, svi ostali žanrovi „romansirali“, stekli elemente višejezičnosti, ironije i kontakta sa suvremenosti koje on drži ključnim elementima romana. Međutim, iz te revitalizacije starih žanrova romanesknim izostavlja ep. Ep uzima kao primjer završenog, starog, okamenjenog i praktično mrtvog književnog žanra, kao direktnu antitezu nedovršenom i vitalnom romanu.

⁷⁴ Preferiramo izraz oblik odnosno vrsta nad izrazom žanr, jer smatramo da je žanr korisnija odrednica na polju sadržaja nego forme

⁷⁵ Solar: *Povijest...*, str. 215.-216.

⁷⁶ Milivoj Solar: *Ideja i priča*; Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2004.; str. 243.

⁷⁷ Tomislav Čegir: „Epski western: *Comanche*“, *Kvadrat*, br. 5, listopad 1994., Matica hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac, str. 37.

Kao neke glavne razlikovne osobine epa u odnosu na druge žanrove navodi da je tema nacionalna epska prošlost, apsolutno odvojena od svijeta pjevača i publike, a izvor su mu nacionalne predaje, a ne osobno iskustvo i slobodna mašta.⁷⁸ Junački ep, striktno uzevši, doista jest (zasad) mrtav žanr, ali izvjesni načini pripovijedanja i recepcije karakteristični za njega su preživjeli, prošli jednim dijelom proces „romansiranja“ i tako, između ostalog, preuzeli suvremenost kao temu, uveli humor i autorefleksivnost, humanizirali junake (ili nisu), te se ponovno pojavili u modernom dobu u mediju stripa (i televizije).

IV.3. Strip i ep, završno

Teoretičar književnosti Pavao Pavličić kao osnovna obilježja epa navodi narativnost, opširnost, iscrpnost i težnju za izbjegavanjem napetosti.⁷⁹ Narativnost, što se naziva i epskom objektivnošću, znači da ep funkcionira kao izvješće o nekim događajima koje se iznosi opisivanjem neke vanjske radnje koja se događa pred gledateljevim očima. Iako ne moraju to nužno biti, ogromna većina stripova je narativna, i to u smislu koji se ovdje navodi. Naravno, opis je stripu, što je samo jedno od njegovih svojstava po kojima je srodan filmu, imanentan: „sva prikazana bića doista su automatski i opisana. Prikazu vanjštine [nacrtanoga strip] nema više što pridodati, jedino može prikazano razlagati u dijelove, birati unutar danoga s obzirom na kontekst i cilj priče, usredotočavati se na to da nađe važne iskaze svojstava prikazanoga. Unutrašnje se pak u [stripu] nikako ne može opisati, o njemu se zaključuje pomoću opisanih postupaka, a zaključivanje već nije opis nego indukcijsko-dedukcijski proces, proces [stripovske] detekcije što, oboje, već pripada sferi komentara.“, da ponovno parafraziramo Peterlića.⁸⁰ Samim svojim svojstvom vizualne umjetnosti strip je upućen da preuzima funkciju opisa i pripovijedanja time što prikazuje i pri tom ne može prikazati nevidljivo, sve ono što je interno mora pretvoriti u vizualno, tj. u dijalog ili monolog ili događanje. Da skratimo, jedan vid objektivnosti je stripu samom po sebi imanentan. Za Emila Staigera, epika izražava objektivnost (lirika subjektivnost, dramatika oboje), pripada joj širina pripovijedanja koja „smisao i svrhu nalazi u opisivanju čitavog jednog svijeta“. Kako epika „slika svijet“ njezina je najmanja jedinica riječ (lirike slog, dramatike rečenica) kao nosilac određene

⁷⁸ Bahtin, str. 435.-445.

⁷⁹ Pavao Pavličić: „Epsko pjesništvo“, u *Uvod u književnost – Teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 415.-417.

⁸⁰ Peterlić, str. 231.

slike.⁸¹ Tako je i za epizodno-narativni strip karakteristično da opširnim pripovijedanjem, čija je najmanja jedinica kadar, doslovno nosilac jedne određene slike, slika svijet. Auerbach kaže: „[Homer] poznaje samo prednji plan, samo jednakomjerno osvijetljenu, ravnomjerno objektivnu sadašnjost.“⁸² Misleći pritom da kod Homera nema uvođenja subjektivne perspektive niti odnosa prošlost-sadašnjost, čak i kada likovi iznose svoje misli i osjećaje ili se opisuju događaji koji se nalaze u prošlosti u odnosu na dijegetičku sadašnjost, sve se iznosi objektivistički i kao da se događa u sadašnjosti. Tako, primjerice, kada se u odlomku *Odiseje* u kojem Odiseju stara sluškinja Eurikleja pere noge i prepoznaje ožiljak koji mu je u lovu zadao vepar, digresija u kojoj se opisuje lov nije uvedena kao Odisejevo sjećanje, već kao zasebna i samostalna priča sa vlastitom sadašnjošću. McCloud za Hergéa kaže da je stvorio „svojevrsnu demokraciju oblika gdje ni jedan oblik nije važniji od nekog drugog – posve objektivni svijet.“⁸³ Nasuprot ovoj objektivnosti, crtanim je romanima u pravilu svojstvenija subjektivnost, osobno iskustvo pojedinog lika, te im i crtež ima tendenciju odstupati od principa reprezentativnosti i biti ili visoko formalistički određen ili naglašeno ekspresionistički pretjeran (ako ne i oboje).⁸⁴

Element koji se u stripu najviše približava čistoj dijegezi, didaskalije, izravno pripovijedanje putem glasa u *offu Berserk* uopće ne koristi, *Tintin* ih koristi vrlo ograničeno, tek povremeno da bi ukazao na protjecanje vremena i vremenski locirao događaje u kadru, dok ih *Flash Gordon* koristi intenzivno, svaki je kadar popraćen opsežnom naracijom, pri čemu su tekstualni balončići samo pomoćno sredstvo. Do 1938. Raymond reducira oblačiće na tekst koji lebdi u zraku povezan s likom koji ga izgovara samo tankom linijom, da bi ih do 1940. potpuno izbacio iz upotrebe i sav dijalog prenosio kao upravni govor unutar naracije, sve da bi tekst zauzeo što manje prostora koji se može ispuniti raskošnim crtežom. U *Flashu Gordonu* riječi i crtež čine, prema McCloudovoj klasifikaciji, kombinaciju određenu riječima, gdje riječi iznose većinu informacija, dok ih crtež ilustrira.⁸⁵ Takav postupak omogućuje Raymondu da u malom prostoru jedne table pred čitatelja iznese mnogo događaja i informacija o svijetu i likovima, istodobno oslobađajući crtež da se razmaše i postigne svoju specifičnu snagu, zbog koje ga je teško percipirati kao narativno podređenog, baš obrnuto. Čak i u takvoj strukturi, mimetična slika je ono što će najviše zaokupiti pažnju čitatelja

⁸¹ Milivoj Solar: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1996., str. 131.

⁸² Auerbach, str. 21.

⁸³ McCloud, *Kako čitati...*, str. 190.

⁸⁴ McCloud, *Kako crtati strip*, Mentor, Zagreb, 2008., str. 231.

⁸⁵ Scott McCloud: *Kako crtati...*, str. 131.-133.

Opširnost znači postojanje većeg broja likova i njihovih akcija, tj. prevladavanja prepreka i rješavanja zadataka, a što se događa u većem broju prostornih i vremenskih ambijenata, što u konačnici znači veći broj epizoda. Iscrpnost znači da se pripovijeda bez sažimanja, svaki se događaj i motiv se eksplicitno izlaže, jer sve što se događa u epu je važno zato što se događa važnim junacima koji izvršavaju važne zadatke. Tu opet na razini kadra dolazi do izražaja mimetička slikovnost stripa, osobito na način na koji je primijenjena u našim primjerima, u kojima je živopisno realiziran svaka emocija likova i svaki detalj svijeta kroz koji kroče. Stripovi, ponovno ne nužno, ali dominantno, jer to dopušta interna pripovjedna logika medija, a zahtijeva eksterna tržišna logika, su opsežne, zamašne, pripovijesti koje traju godinama i u kojima neustrašivi junaci čine velike podvige, prolaze brojne avanture i upoznaju brojne druge likove, a da se pri tom te pripovijesti sastoje od velikog broja detaljno iznesenih događanja kojima se odlaže razrješenje glavne radnje, često u beskonačnost. Ako se i dođe do kraja jedne fabule, tada se isti junak nađe ponovno u novoj fabuli, te se stvara ciklus. Izbjegavanje napetosti, na koncu, znači da ep opisuje čitateljima odnosno slušateljima o događajima čiji završetak oni već znaju iz povijesti ili predaje. Jedino ovo posljednje nije prisutno u suvremenim stripovima, koji su originalne tvorevine, i inzistiraju na izazivanju napetosti kod čitatelja, a ipak i kod njih čitatelj s minimalnim iskustvom u recepciji popularnih pripovijesti najčešće s određenim stupnjem sigurnosti može predvidjeti neku vrsta sretnog kraja, te je osnovno pitanje za čitatelja na koji će se način do tog kraja doći. Tako su, primjerice, izvorni čitatelji *Bijesnog Orlando* i *Oslobođenog Jeruzalema* znali da Saraceni nikad nisu osvojili Pariz Karla Velikog, a križari pod vodstvom Gotfrida Bujonskog jesu osvojili Jeruzalem, ali nikako nisu znali kako će se završiti bilo koji od brojnih ljubavnih i avanturističkih podzapleta koji čine glavninu tih epova. Uostalom, i Pavličić priznaje da kod novijih epova ta karakteristika teži izostajanju, ali ne potpunom,⁸⁶ te se i tu može govoriti o poklapanju sa stripom.

Uz ep se uvijek spominje gradnja svijeta, bilo da je to svijet antičke Grčke ili „alternativni“ čudesni svijet Ariostovog *Bijesnog Orlando*. Kako to Solar sažeto kaže: „Nižu se opisi i epizode, izazvane bilo kakvim povodom, tako da cjelina radnje tek vrlo sporo napreduje, sa stalnim zadržkama i zastajkivanjima, ali se baš zato u brojnim detaljima opisa i razgovora razotkriva čitav jedan složen i raznovrstan svijet događaja, radnji i likova.“⁸⁷ Tako je i u epizodnim stripovima dio privlačnosti uvijek u predstavljanju svijeta djela čitatelju, bili

⁸⁶ Pavličić, str. 416.-417.

⁸⁷ Solar: *Povijest...*, str. 58.

to fantastični svjetovi *Flasha Gordona* i *Berserka*, ili stvarni, ali egzotični (ili egzotizirani) krajevi Tintina. McCloud navodi: „neke vrste priča, poput spekulativne ili povijesne beletristike, barem djelomično govore o svjetovima koje napućuju... te traže da izdašnu i stalnu pažnju posvetite detaljima tih svjetova.“⁸⁸ Dakle, znanstveno-fantastični i povijesni strip po definiciji uključuje svijetotvornu komponentu, koju onda treba izraziti specifično stripovskim sredstvima, tj. izborom trenutka, kadra, crteža, riječi i slijeda.⁸⁹

Kao što prema teorijama Milmana Parrya i Alberta Lorda epsko djelo sadrži formule koje omogućavaju pjevaču da prema pamćenju interpretira djelo (formulu definiraju kao „grupu reči koja se redovito upotrebljava pod istim metričkim uslovima da izrazi datu osnovnu ideju.“⁹⁰), tako i epizodni stripovi, čak i oni umjetnički ambiciozniji, u svojoj kompoziciji i karakterizaciji sadrže formule i ponavljanja koje olakšavaju autoru rad, te omogućuju čitatelju da se po potrebi prisjeti fabule prethodnih epizoda odnosno karakterizacije ranije upoznatih likova i tako se snađe pri čitanju. Lord naziva „grupe ideja koje se redovno koriste pri kazivanju priče u formulnom stilu tradicionalne pesme“ poetskim temama. Teme koje on pronalazi u bosanskoj narodnoj epici uključuju npr. teme skupštine, pisanja pisma, opremanja junaka, prepoznavanja, itd., koje onda mogu imati i pomoćne teme, npr. pripreme u temi putovanja, odašiljanje, nošenje, uručivanje i primanje u temi pisanja pisma. Svaka od tih tema može biti formalno uobličena na različite načine, npr. tema „dolazak glasnika“ može biti uobličena tako da glasnik jednostavno bane na vrata, ili se može polako pomaljati u daljini. Pjesnici-kazivači obično istu temu redovno obrađuju na sličan način, varirajući formu koliko je nužno da se uklopi u danu pjesmu, npr. mijenjajući aktere teme.⁹¹ Takve se teme, koje se po potrebi variraju, mogu identificirati i u epizodnim stripovima, npr. teme prepoznavanja, zarobljavanja junaka, koje također slijede jedna drugu prema logici pripovijesti.

Pišući o *Steveu Canyonu*, klasičnom avanturističkom novinskom stripu Milтона Caniffa (1947.-1988.), Umberto Eco navodi da su i narav zapleta i karakterizacija u stripu uvjetovani metodom distribucije, što je u slučaju *Stevea Canyona* novinski strip u nastavcima, a većina stripova na suvremenom tržištu, sa iznimkom pravih crtanih romana, izlazi u nastavcima u nekom obliku, bilo u novinama ili časopisima. Na razini zapleta to znači da, iako dakako može poprimiti i drugačije oblike, se on dominantno ne temelji toliko na razvijanju

⁸⁸ McCloud: *Kako crtati...*, str. 168.

⁸⁹ Ibid.; str. 10.-37.

⁹⁰ Albert B. Lord: *Pevač priča (1). Teorija*, Idea, Beograd, 1990., str. 67.

⁹¹ Ibid, str. 127.-169.

koliko na neprestanom ponavljanju povratnih elemenata, dok od likova to rezultira korištenjem stereotipova, sve da bi čitatelj kroz duži period isprekidanog čitanja mogao prepoznavati likove i pratiti radnju.⁹² U tome možemo prepoznati gorespomenute tehnike drevnih aeda, odnosno rapsoda koji se, da bi olakšali sebi reproduciranje, a publici praćenje opsežnih zapleta, nisu služili samo formulaičnim izrazima koji su se lako uklapali u metričke sheme, već i jednostavnim tipskim likovima koji su se lako uklapali u tipske situacije (povrede časti, dvoboje, bitke, rodoubojstva, osvete) i teme (moral, čast) kakve se ponavljaju i vraćaju diljem korpusa predaja koje su činile osnovu za antičko epsko i dramsko stvaralaštvo, a koje je publika morala u općim crtama razumjeti da bi mogla u potpunosti uživati u pojedinim, od konteksta izdvojenim epizodama koje su rapsodi izvodili.⁹³ Pri tom Eco ne propušta ni spomenuti da i takvo pripovijedanje ima svoju vrijednost. Mjerilo je genija sposobnost da uvjetovanost pretvori u mogućnost, te tako u rukama dovoljno vještih scenarista i crtača, kao nekoć stihotvoraca, repetitivno postaje napeto, tipsko univerzalno, a stereotip arhetip.

Tomislav Čegir, pak, pišući o talijanskom vestern-stripu *Welcome to Springville* scenarista Renza Calegarija i crtača Iva Milazza (mnogo poznatijem po drugom vestern-stripu, *Kenu Parkeru*) navodi kako tipični vestern-junak unutar zajednice uvijek obitava privremeno, jer ga serijski pristup objavljivanja u većem broju epizoda prisiljava na kretanje da bi se često shematiziranim zapletima pridalo više uzbudljivosti i izbjeglo suviše očito ponavljanje koje bi moglo izazvati dosadu i smanjiti broj čitatelja.⁹⁴ Na sličan način, smještajući tipske likove u shematske situacije, rapsod je morao te junake bacati iz doživljaja u doživljaj u brzoj smjeni situacija i lokacija da ne bi dosadio publici oko ognjišta ili u teatru i ostao bez nagrade na natjecanju ili plaće. Još je Aristotel ustvrdio da „sličnost, brzo zasićujući, čini da tragedije propadaju“, te da zato ep treba, budući da, za razliku od tragedije, kao pripovjedno pjesništvo to može, prikazivati organski povezane raznolike neslične epizode, čime se povećava zamašnost spjeva i doprinosi veličajnosti djela, a slušaocu pribavlja užitak promjene.⁹⁵ Stripovi to svoje svojstvo svakako koriste.

⁹² Umberto Eco: „Tumačenje *Stevea Canyon*“, *Život umjetnosti*, br. 11/12, 1970., Matica hrvatska, Zagreb, str. 131.-135.

⁹³ Lord, str. 21.

⁹⁴ Tomislav Čegir: „Springville – pokorena divljina“, *Kvadrat*, br. 9, 1996., Matica hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac, str. 32.

⁹⁵ Aristotel, str. 48.

Netko će možda napomenuti da *Ilijada* i *Odiseja*, iako sadrže epizode, ipak imaju zatvorenu strukturu, nemaju potencijal za nastavljanje u beskonačnost, posve u skladu s Aristotelovim zahtjevom da fabulu epa treba sastavljati oko jedne radnje, potpune i cjelovite, koja ima početak, sredinu i kraj.⁹⁶ Fabula *Ilijade* počinje molbom svećenika Hrisa da mu vrate kćer Hriseidu i posljedičnim Ahilejevim sukobom sa Agamemnonom i traje do Hektorovog pogreba. Iako se na prvi pogled početna i završna točka mogu doimati pomalo nasumično, radnju ujedinjuje tema Ahilejeve srdžbe na Ahejce i Hektora i pomirenja. Fabula *Odiseje* još je očitije logično zatvorena, prati Odiseja od napuštanja Troje do pomirenja s obiteljima ubijenih prosaca. Po toj bi logici od pripovjednih praksi koje smo ovdje naveli samo mange odgovarale epu, i to samo donekle. Pa ipak, ovdje se treba podsjetiti da su Homerovi epovi ostali sačuvani zbog snage svoje umjetničke vizije i majstorstva izvedbe, ali su u vrijeme nastanka, po onome što danas znamo, bili samo jedan dio šireg korpusa kikličkih epova koji su opisivali događaje koji su ratu prethodili, događaje iz rata koji u *Ilijadi* nisu prikazani, putovanja ostalih Ahejaca kući, te na Odisejeva putovanja nakon završetka *Odiseje* i njegovu smrt od ruke Telegona, vlastitog sina sa čarobnicom Kirkom. Aristotel nije imao visoko mišljenje o pjesnicima kikličkih epova, koji „stvaraju svoja djela o jednom čovjeku ili o jednom vremenu, to jest jednoj radnji od mnogo dijelova“⁹⁷, što prilično dobro opisuje većinu epizodnih stripova, ali dopustit ćemo ovdje sebi razilaženje u mišljenju s njime i uputiti na raniji citat drugog autoriteta, Umberta Eca.⁹⁸ Ako ništa drugo, Aristotelov spomen pokazuje da je interes autora i publike za taj specifični oblik epa postojao, tek što su ga Homerovi epovi svojim učinkom na publiku zauvijek nadvisili. Sve je to, uostalom, po svemu sudeći bio dio otprije poznatih pučkih predaja koje su se nadovezivale jedna na drugu, a koje mi poznajemo iz drugih književnih izvora. Lako možemo, primjerice, zamisliti dugačak ep ili strip-serijal u kojem se epizode nižu i nadovezuju jedna na drugu od Tantala, osnivača kuće Atrejevića, i njegove kazne u Hadu, preko njegovog uskrslog sina Pelopsa, Atreja i njegovih sukoba s bratom Tijestom oko prijestolja ispunjenih rodoubojstvom i rodoskrvnućem, Agamenonovog ratovanja pod Trojom i smrti, do Orestove osvete i smirenja.

Za ep je važan koncept totaliteta. Pavličić navodi da ep treba govoriti u ime cijele zajednice kojoj pripada, govoriti o stvarima koje su za cijelu zajednicu od životne važnosti i iskazivati pogled na svijet na kojem se zajednica temelji, zbog čega je moguć samo u

⁹⁶ Ibid, str. 46.-47.

⁹⁷ Ibid., str. 47.

⁹⁸ Vidi str. 38.

određenim prostorima i vremenskim razdobljima.⁹⁹ Međutim, povežemo li to primjerice s idejom duhovne zaokupljenosti zajednice Andréa Jollesa, vidjet ćemo da je još on smatrao junački ep umjetničkim oblikom s vlastitim zakonitostima u kojem se vide više ili manje snažni utjecaji i odjeci duhovnih zaokupljenosti, ali sam nije njihov izraz, jednostavan ili kompleksan, odnosno duhovna zaokupljenost nije njegovo jedino polazno načelo.¹⁰⁰ Već tu imamo izvjesni odmak od epa kao izraza kolektivne svijesti zajednice o sebi prema izrazu originalne osobne vizije autora-pojedinca na autonomnom polju književnosti, koje onda tek pretendira, u ograničenom opsegu, na univerzalnost. Sa renesansnim epom ova je tendencija postala dominantna, ali to nije, dakle, bila suštinska promjena, a oblik je i dalje ostao prepoznatljiv. Tako i moderni strip, iako proizvod pojedinog autora u modernom fragmentiranom individualističkom društvu svojim tipskim likovima i zapletima teži da dosegne arhetipsko i postane simbol onog krajnjeg konflikta, dobra i zla.

Ep se bavi preživljavanjem zajednice, bavi se time i strip, samo što to više nisu zajednice koje će čitatelj prepoznati kao čvrste i stvarne (utoliko koliko ijedna zajednica jest stvarna, a ne proizvedena sredstvima legitimiranja kao što je upravo nacionalni ep), te vlastite, već će ih prepoznati kao fikciju. U *Flashu Gordonu* na kocki je prvo sudbina Zemlje, potom planete Mongo, potom drugih planeta i civilizacija. Iako *Berserk* počinje kao priča o osobnoj osveti, vrlo brzo postaje očito da će prije ili poslije protagonist, osjećao se kao izopćenik ili ne, braniti čitav svoj svijet od djelatnog zla otjelotvorenog u Griffithu i Božjoj ruci. Najbliži je tradicionalnom poimanju ipak *Tintin*, kod kojeg se često radi upravo o preživljavanju nacionalne ili državne zajednice, bilo da je u pitanju fikcionalna verzija stvarne zajednice ili je prepoznavamo kao fikcionalni surogat stvarnih zajednica. U *Faraonovoj cigari* je upitno hoće li indijska kneževina Siraputra pasti pod kontrolu trgovaca drogom, u *Plavom lotosu* hoće li se Kina oduprijeti japanskoj okupaciji, u *Žezlu kralja Otokara* hoće li balkanska kraljevina Sildavija zadržati neovisnost, itd. Činjenica da su ono što u tim zajednicama prepoznavamo površinski označitelji ili klišeji se danas može smatrati kolonijalnom i politički problematičnom, ali ona samo govori dalje u prilog epičnosti ovog stripa, jer ep i jest površinski (kako smo već napominjali), on za razliku od romana ide u širinu, a ne dubinu stvari. Homer i autor *Nibelunga* nisu se, primjerice, bavili ni površnim razlikovnim obilježjima Trojanaca i Huna, i utoliko je Tintin suvremeniji i manje totalizirajući, ali to svojstvo postoji. Nedostatak subjektivnih perspektiva, u kombinaciji s jedinstvom

⁹⁹ Pavličić, str. 413.-414.

¹⁰⁰ André Jolles: *Jednostavni oblici*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 76.-79.

protagonista i vizualnog i narativnog stila kroz dugi period izlaženja i objektivističkih, prikazivačkih svojstava tog stila stvara efekt jedinstvenog i kompaktnog svijeta, bez obzira od koliko se disparatnih sastavnica on sastojao. Važna je razlika u odnosu na epove što ovdje junaci koji pomaže spasu zajednice dolazi izvana, a ne iznutra, ali trebamo se podsjetiti suvremene građanske ideologije u kojoj važnu ulogu igra ideja uređenog poretka, svjetskog mira i univerzalnog bratstva među ljudima. Tassovi su križari otputovali u stranu i egzotičnu Svetu zemlju da bi potvrdili zajednicu kršćanske Europe, Camoesovi su mornari zaplovili prema dalekoj Indiji da potvrde portugalsko kraljevstvo, a Tintin i Flash Gordon putuju egzotičnim zemljama diljem globusa da bi potvrdio zajednicu svijeta (i Zapadnjaka, svoje publike, kao ključnih aktera u toj zajednici).¹⁰¹

Netko će reći da danas više nema mjesta za takve potvrde jer u suvremenom je zapadnjačkom postindustrijskom društvu, kako kaže filozof Jean-François Lyotard, „velika priča izgubila svoju vjerodostojnost“¹⁰². Kad Lyotard kaže da „narativna funkcija gubi svoje čimbenike, velikog junaka, velike opasnosti, velike zaplete i velik cilj“¹⁰³, prvenstveno govori o meta-pripovijestima koje služe legitimiranju institucionaliziranog znanja, ali ta se izjava da sasvim lijepo primijeniti i na umjetničke pripovijesti koje strukturom i perspektivom teže velikim razmjerima i sveobuhvatnosti. Ep spada u obje te kategorije, i po toj logici danas za njega ne bi smjelo biti mjesta kraj subjektivističkog, više-perspektivnog romana, opsežnog i inkluzivnog, ali zatvorenog. Pa ipak publika, kada joj se ponudi mogućnost da to čini u projekciji na nestvarne ili egzotične prostore, i dalje konzumira ekspanzivne pripovijesti o junacima većim od života koji pobjeđuju u sudbinskim sukobima, što ukazuje na zaključak da usprkos svemu i danas postoji potreba za totalizirajućom zamašnošću epa, koju trenutno u najvećoj mjeri ispunjava medij televizije, ali duže je to činio, a i danas to čini upravo strip.

¹⁰¹ Da ovdje i ne spominjemo Stevea Canyon, hladnoratovskog američkog vojnog pilota i obavještajca, čije su se pustolovine uglavnom sastojale od borbe protiv komunizma u različitim zemljama diljem svijeta. Naravno, ne kao eksponenta partikularne politike SAD-a, već samog koncepta slobode i demokracije.

¹⁰² Jean-François Lyotard: *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005., str. 53.

¹⁰³ Ibid., str. V.

V. Zaključak

U ovom smo radu, istraživali mogućnost da postoje određene paralele između načina na koji ep kao književna vrsta i strip kao medij biraju i organiziraju građu, tj. likove i zaplete, a istovremeno, još važnije, načina na koje grade pripovijest, te da ti izražajni oblici i sadržaji stoje u suprotnosti sa dominantnim izražajnim oblicima i sadržajima u romanu, kao dominantnom književnom obliku današnjice, koji se u stripu reflektira u manjinskom obliku crtanog romana. Gdje je romaneskno zatvoreno, subjektivno, jednokratno i partikularno, epsko je otvoreno, objektivno, iterativno i tipično. Pokušali smo tu tezu ilustrirati kroz barem djelomični prikaz i analizu određenih stripovskih formi kako dijakronijski, kroz njihov povijesni razvoj, tako i sinkronijski, te smo komparirali stripovske prakse u Europi, Americi i Japanu. Analizirali smo uvjete proizvodnje i recepcije i ustanovili dominante u poetici unutar medija i povezali ih s nekim širim kulturnim kretanjima, te dalje te dominante analizirali i na planu izraza i sadržaja. Usporedili smo epske i stripovske fabule i junake i način na koji ep i strip pristupaju gradnji svijeta djela i predstavljaju prostor i vrijeme. Analizirali smo osnovne kompozicijske komponente i način na koji se slažu u cjelinu. Ustanovili smo sličnosti u načinima oblikovanja, primarno da su objektivnost, mimetičnost i parataktičnost, važna svojstva epa, inherentna mediju stripa, a ta slikovnost i razlomljenost stvaraju snažnu tendenciju tipskom i arhetipskom i kozmopoezi na strani sadržaja i epizodičnosti na strani forme, a logika proizvodnje i recepcije koja zahtijeva trajnost to pretvara u opsežnost i zamašnost, što vodi stvaranju djela čija se svojstva poklapaju sa svojstvima epa. Osim što smo ih stavili u kontrast sa romanom i romanesknim, također smo usporedili ta narativna svojstva s načinima oblikovanja u filmu i na televiziji i pronašli značajne paralele, što ukazuje da postoji prijemчивost kod publike i kritike za takav pripovjedni oblik koji se uobičajeno smatra udaljenim od suvremenih estetskih preferencija. Prihvatimo li da teorija treba slijediti praksu, nadamo se da smo barem poduprli tezu da je praksa u ovom slučaju dovoljno konzistentna širom svijeta i kroz dugi povijesni period da se može sugerirati intrinzična veza između stripa i epskog pripovijedanja, te smo ukazali da može postojati kontinuitet koji se proteže tisućljećima između jedne poštovane, ali stare i okoštale književne vrste i jednog donedavno osporavanog, ali mladog i vitalnog medija, i nadamo se da smo bar malo pridonijeli boljem razumijevanju obaju.

Bibliografija

Ajanović, Midhat: „Manga – gigantska industrija stripa“, *Kvadrat*, br. 25, 2011., Matica hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac

Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

Auerbach, Erich: *Mimeza*, Hena Com, Zagreb, 2004.

Bahtin, Mihail: *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.

Couch, Chris: „The Publication and Formats of Comics, Graphic Novels, and Tankobon“, *Image [&] Narrative*, br. 1, 2000., <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/chris Couch.htm>, 9.VII.2013.

Cuperie, Pierre: „Publika, estetika, značenje“, *Kultura*, br. 28, 1975., Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd

Curtius, Ernst R.: *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb, 1998.

Čegir, Tomislav: „Epski western: Comanche“, *Kvadrat*, br. 5, listopad 1994., Matica hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac

Čegir, Tomislav: „Springville – pokorena divljina“, *Kvadrat*, br. 9, 1996., Matica hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac

Draginčić, Slavko i Zdravko Zupan: “Istorija jugoslovenskog stripa I – do 1941. godine”, *Projekat Rastko*, http://www.rastko.rs/strip/1/zupan-draginacic_1/index_1.html, 9.VII.2013.

Eco, Umberto: “The Myth of Superman”, u *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

Eco, Umberto: “Tumačenje Stevea Canyon”, *Život umjetnosti*, br. 11/12, 1970., Matica hrvatska, Zagreb

Eisner, Will: *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarac, 2001.

Farr, Michael: *Tintin – The Complete Companion*, John Murray, London, 2001.

Horn, Maurice: “Comics”, u *Handbook of French Popular Culture*, ur. Pierre L. Horn, Greenwood Publishing Group, Westport, 1991.

Havelock, Eric A.: *Muza uči pisati*, AGM, Zagreb, 2003.

Hergé: *Tintinove pustolovine 1-3*, Algoritam, Zagreb, 2010.

Horvat-Pintarić, Vera: "Autorski strip zagrebačke škole", *Kultura*, br. 28, 1975., Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd

Horvat-Pintarić, Vera: "Deveta umjetnost i masovna kultura", u *Kritike i eseji*, HAZU i EPH, Zagreb, 2012.

Jolles, André: *Jednostavni oblici*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 76.-79.

Kerschner, Barbara i Steven Taylor: „Fumetto: A Short History of Italian Comics“, *Dan Dare: Pilot of the Future*, 19.IV.2011., <http://www.dandare.info/history/italy.htm>, 9.VII.2013.

Kravar, Zoran: *Kad je svijet bio mlad: Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*, Mentor, Zagreb, 2010.

Kragić, Bruno i Nikica Gilić (ur.): *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003.

Krešić, Hrvoje: „Hrvatski strip i strip u Hrvatskoj – 2. dio“, *Booksa*, 2.VII.2007., <http://www.books.hr/kolumne/hrvatski-strip-i-strip-u-hrvatskoj-2-dio>, 9.VII.2013.

Lord, Albert B.: *Pevač priča (1). Teorija*, Idea, Beograd, 1990.

Lyotard, Jean-François: *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb, 2005., str. 53.

Markstein, Donald D.: *Don Markstein's Toonopedia*, 1999.-2011., <http://www.toonopedia.com>, 9.VII.2013.

McCloud, Scott: *Kako crtati strip*, Mentor, Zagreb, 2008.

McCloud, Scott: *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost*, Mentor, Zagreb, 2005.

McLuhan, Marshall: *Understanding Media – The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, 1994.

Miura, Kentaro: *Berserk*, Dark Horse Manga, Milwaukee, 2003.

Munitić, Ranko: *Strip, deveta umjetnost*, Art 9, Zagreb, 2010.

Nevins, Jess: "On Yellow Peril Thrillers", *Looking Glass Magazine*, 2012., <http://www.lookingglassmagazine.com/observatory/?p=162>, 9.VII.2013.

Pavličić, Pavao: "Epsko pjesništvo", u *Uvod u književnost – Teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.

Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.

Raymond, Alex: *Flash Gordon Vol.1-3*, Kitchen Sink Press, Princeton, 1990.

Schodt, Frederik L.: *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2002.

Solar, Milivoj: *Ideja i priča*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2004.

Solar, Milivoj: *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003.

Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1996.

Tintin kod kuće, FR3 Nord Picardie, 1979., <http://www.viddler.com/v/765b842a>, 9.VII.2013.

Wagner, Cassie: *Graphic Novel Collections in Academic ARL Libraries*, Southern Illinois University Carbondale, 2010., str. 1, OpenSIUC, http://opensiuc.lib.siu.edu/morris_articles/34, 9.VII.2013.

Wood, Mary: „Origins of the Kid: Street Arabs, Slum Life, and Color Presses“, *The Yellow Kid on the Paper Stage*, 2.II.2004., <http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/ykid/illustrated.htm>, 9.VII.2013.

Quintal, Cecile: *Tintin za početnike*, Kvadrat, br. 9., 1996., Matica Hrvatska ogranak Bizovac, Bizovac

Žmegač, Viktor: „Problematike književne povijesti“, u *Uvod u književnost – Teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998

Žmegač, Viktor: „Književni sustavi i književni pokreti“, u *Uvod u književnost – Teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.